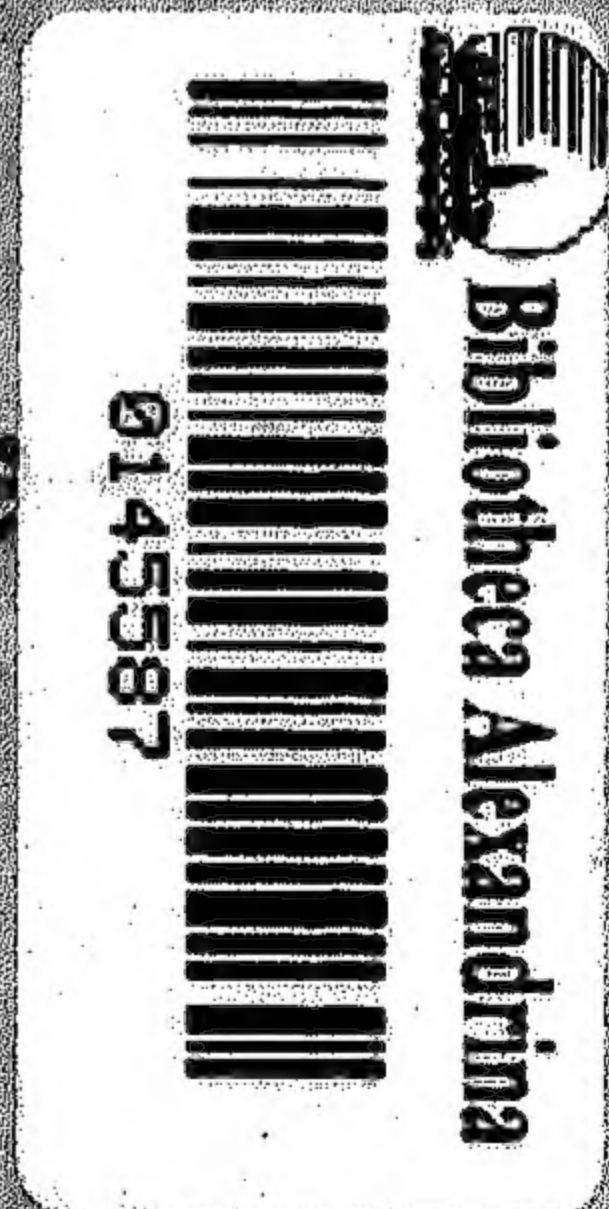


# مسرح العبد

رسمه • جزوده • اعلامه

د. نعيم عطية







---

# مُسحُ العَبت

مفهومه - جذوره - أعلامه

---

د. نعيم عطية



المكتبة الوطنية - المتحف الوطني

١٩٩٢

---

الأخراج الفني : عمر حماد على



## تمهيد

ان دراسة « مسرح العبث » أو « مسرح اللامعقول » توصلنا الى التعرف بعدد من الكتاب الطليعيين الذين ليسوا دعاء جديد لذات الجديد وحبا فى الظهور ، بل ان مسرح العبث يتضمن عددا من المسلمات التليدة فى تاريخ الأدب والفن ، ويرتكز الى كثير من التجارب الطليعية التى سبقته فى حقول أخرى مجاورة مثل الشعر والتصوير والرواية .

ولا يعنى الاهتمام « بمسرح العبث » التقليل من قيمة المدارس والتيارات الفنية الأخرى سواء المعاصرة له أو السابقة عليه ، فما زال « مسرح العبث » مسرحا تجريبيا . ولا يمكن أن نحدد ما اذا كان سيتحول من مسرح يضايق الجمهور الى مسرح يتهاافت عليه الجمهور ، ولا ما اذا كانت بعض مكتشفاته الطريفة سواء فى اللغة أو الأداء أو رسم الشخصيات سيقدر لها أن تثرى التراث المسرحى العام أم انها ستبقى مكتشفات عابرة ما تلبث أن تهجر ويطويها النسيان .

ان مسرحيات بيكيت ويونيسكو وجينيه وأداموف كثيرا ما ترفض بحجة انها غير مفهومة . لكن سبب ذلك هو عدم الالفة مع الجديد ، والحاجة الملحة الى قسط اكبر من المحبة ومحاولة الفهم لتقبل الاتجاهات الحديثة . وبدون هذه المحبة ومحاولة الفهم تظل الهوة سحيقة بين النقاد الرجعيين والاعمال الطليعية . على ان النقاد الرجعيين يجدون أنفسهم فى النهاية قد خسروا المعركة بسبب تحجر ادواقهم وجمود معاييرهم.



ونكرصهم عن المتابعة واصرارهم على الرفض بلا قرو . لهذا فقد رأينا  
ان نكرس اهتماما أكبر لتوضيح كيف يمكن ان نقذوق مسرحية من هذا  
القبيل .

ويجب ان تنبه الى ان الكتاب الذين يطلق عليهم كتاب العبث او  
اللامعقول او الطليعة لا يؤلفون فيما بينهم مدرسة واحدة او حركة  
متضامنة كما كان الحال مثلا بالنسبة للحركة الرومانتيكية او الحركة  
السيريالية . بل على العكس فان كلا من هؤلاء الكتاب يعتبر نفسه منعزلا  
عن الآخرين وله عالمه الخاص ومعالجته الخاصة للحقيقة ، ومنابعه التي  
يستقى منها الهاماته وآراءه . واذا كانت أوجه التشابه بينهم بادية  
للعيان فلانهم يعكسون في كتاباتهم انشغالات الكثير من بنى جلدتهم .

لقد عبر البير كامى فى « أسطورة سيزيف » عن « ورطة الانسان  
الحديث » مقرر ان عالما يمكن تفسيره بمعايير عقلية منطقية يمكن ان  
يكون عالما يبعث الألفة فى قلوب قاطنيه . أما عالم انتفت منه كل  
المعايير فان الانسان يحس فيه بغربته . وعندئذ يصبح العالم منفى لا مفر  
منه فقد فيه الانسان ذكرياته ولا يقوى على الأمل . وهذا الانفصال بين  
الانسان ومنفاه الاضطرارى . بين الممثل وخشبة المسرح ، يسبب  
« الاحساس بالعبثية » .

هذا الاحساس بالقلق نحو الوجود هو الموضوع الذى تدور عليه  
بصفة عامة مسرحيات صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو وارتوراداموف  
وجان جينيه وجورج شحادة وغيرهم من الكتاب الذين نعرض لهم فى هذه  
الملحظات . لكن يجب ان نلاحظ ان هذا الجانب الموضوعى ليس هو الذى  
يميز ما أطلق عليه « مسرح العبث او اللامعقول » ان كثيرا من كتاب  
المسرح مثل جيرودو وأنوى وسالacro واونيل وسارتر وكامى قد بنوا  
أعمالهم المسرحية على بطلان المعنى فى الحياة ، وانعدام القيم والمثل  
والطهارة ، على ان هؤلاء الكتاب لا يدرجون فى عداد كتاب اللامعقول  
لأن هؤلاء الكتاب يختلفون عن كتاب اللامعقول اختلافا على غاية من  
الأهمية . انهم يقدمون فكرتهم عن لا منطقية الوضع الانسانى فى شكل  
منطقى على غاية من الفطنة وقوة البناء، بينما نجد أن كتاب مسرح اللامعقول  
يحاولون التعبير عن احساسهم بلا منطقية الوضع الانسانى عن طريق  
التخلّى عن التدايير العقلية والنقد الجدلى ، فيأتى الشكل عندهم على  
قدر لا يستهان به من عدم المنطقية .



ان «العبث» أو «اللامعقول» هو النشاز ، هو انعدام التناسق ، وهو ما يثير الضحك ، بل وما يثير الأسى أيضاً ، هو الخلو من الهدف ، والانفصام عن الاصل مما يجعل التصرف غير مبرر والكلمة جوفاء .. وكل هذا انعكس فى مسرح اللامعقول على الشكل فجاء البناء الدرامى من ذات النسيج الذى غزل منه المضمون .. جاء نشازا ، معدوم التناسق ، خاليا من الهدف ، مثيرا للضحك وللبكاء .

وبينما يعبر المسرح الوجودى عن المضمون الجديد بأسلوب قديم ، يخطو مسرح اللامعقول خطوة محاولا تحقيق وحدة وانسجام بين ادعاءاته الموضوعية وبين الشكل الفنى الذى يعبر عن تلك الادعاءات . ومن ثم اذا كان كامى ينادى بأن عالمنا لم يعد له معنى فقد قال ذلك فى المسرح بطريقة رشيقة وجدلية فى مسرحيات مصقولة حسنة التشييد . واذا كان سارتر يتمسك بأن المهم فى الانسان هو القدرة على الاختيار فقد صب أفكاره فى مسرحيات تقوم على شخصيات متيقظة تنطق بعبارات سلسلة وتقرع الحجة بالحجة حتى لنتساءل كيف يكون الوجود عبثا وفيه كل هذه الشخصيات اللامعة ؟ !

وقد حاول كتاب اللامعقول أن يتغلبوا على هذا التناقض الجوهرى من خلال احلال الحدس محل الجدل . والاستعاضة بالصورة الشعرية محل المناقشة الفلسفية . ويعول مسرح اللامعقول كثيرا على الطاقة الشاعرية الكامنة فى المسرح . ويقتجه نحو شعر ينبع من الصور الموضوعية التى تتعدى الكلمات بل وتناقضها ففى مسرحية « الكراسى » ليونيسكو لا ينبعث الايحاء الشعرى مثلا من الكلمات الملقاة بل من القائها أمام كراس خاوية يتزايد عددها .

وهذا السعى نحو التوحيد بين الشكل والموضوع هو ما يميز مسرح اللامعقول على الأخص . وهو بذلك يندرج فى الحركة اللاموضوعية ، مثلما حدث فى التصوير التجريدى الذى نبذ العناصر التسجيلية ، ومثلما حدث فى « الرواية الجديدة » حيث تقوم أساسا على الوصف الخارجى دون تغلغل الى أعماق الأبطال ، محاولة أن تمحو من العمل الأدبى العنصر البشرى أو تقلل من قيمته لتفسح المجال أمام تذوق الوجود كشكل مجرد لا كعالم محوره أحزان البطل الفرد ومعاناته .

وبعد هذه المقدمة نتكلم فى باب أول عن مفهوم مسرح العبث وجذوره التاريخية ونتكلم فى باب ثان عن اعلام هذا المسرح .







## ● الباب الأول

مسرح العيث : مفهومه  
وجذوره التاريخية







## \_\_\_\_\_ الفصل الأول

### معنى مسرح العبث

من الآثار العميقة التي خلفتها الحربان العالميتان على الفكر الأوروبي تزعزع الثقة في الإنسان . فكان من أهداف الأدباء والفنانين أن يعبروا عن هذا الوضع ثم أن يحاولوا استرجاع الثقة وردّها الى القلوب .

ولقد كان مسرح العبث أو اللامعقول محاولة من محاولات الأدب والفن في السعي نحو استعادة الثقة بالإنسان . وقد أدرك مريدوه أن من المتعذر ارتضاء الاشكال الفنية والأدبية المبنية على قيم ومفاهيم اجتماعية فقدت صلاحيتها وفعاليتها . وكان التعبير عن الاحساس الدرامي بالضياع من جراء اختفاء المسلمات التي لم يكن يتطرق اليها الشك من قبل تكأة للعودة الى الاحساس الأول : احساس الإنسان بالدهشة من الوجود المحيط به ، والانبهار بما يجري حوله انبهارا مشوبا بالقلق والحيرة .

كان مسرح اللامعقول جزءا من السعي الدءوب في عصرنا لكسر قوقعة النفاق والآلية التي أحاط الإنسان الحديث بهما نفسه ، وتنبيهه الى ضرورة العودة للتقصي عن الحقائق الأصولية في الحياة . ومن ثم كان مسرح اللامعقول محققا لغرضين :

فمن ناحية أولى ، يسخر مسرح اللامعقول بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب . من ذلك الغثيان . . من أولئك البشر الذين يخفون وراء حركاتهم وأحاديثهم حيوانية مخيفة . . حتى أنك لتتساءل



لماذا يحيا هؤلاء الناس ؟ .. احساس بالجذب والموت والآلية .. هذه تجربة يونيسكو مثلا فى « المغنية الصلحاء » وفى « الكراسى » ولهذا فقد بدا على هذه التجربة انها لا تخلو ايضا من نزعة الى النقد الاجتماعى .. النقد الاجتماعى للبورجوازية ، ونجد ذلك على الأخص فى مسرح ادوارد البى .

على ان هذه الغاية ، من ناحية اخرى ، وان كانت اكثر غايات « مسرح اللامعقول » وضوحا الا انها ليست اهم اهدافه او اخطر وظائفه .. فخلف التعريض الساخر بسخافة الأساليب الزائفة للحياة يواجه مسرح اللامعقول لا معقولة اخرى أكثر عمقا .. لا معقولة الوضع الانسانى ذاته فى عالم فقد ايمانه وبقينه .. والواقع أنه عندما يصبح من المتعذر تقبل نظام كامل من القيم المبنية على ارادة حكيمة علوية ، فان مواجهة الحياة تكون مريرة وقاسية .. وهى النتيجة الحتمية لمواجهة الحقيقة العارية . ولهذا فقد واجه كثير من كتاب مسرح اللامعقول الانسان مجردا عن طبقاته الاجتماعية أو بيئته التاريخية أو تجاربه الجزئية اليومية .. وواجهوه من خلال أساسيات مركزه فى الوجود ، فنراه فى مواجهة الزمن ينتظر كما فى مسرحية صموئيل بيكيت « فى انتظار جودو » أو يفر من الموت فيصعد جبالا شامخة ويغوص الى أعماق سحيقة ، أو يتمرد عليه ثم يرتضيه ويسلم أمره اليه .. كما فى « القاتل بلا اجر » ليوجين يونيسكو .. أو يلعب لعبة المرايا فيهرب من الحقيقة ويستبدل الأكذوبة بالصدق . وحتى يقوى من أثر أكذوبته يتردى فى سلسلة لا حصر لها من الأكاذيب .. كما فى مسرحية « الخادمتان » لجان جينيه .. أو يكسر القيود ليتردى فى قيود أخرى .. أو يقاوم الجذب والاختناق بلا جدوى .. وحيدا أعزل فى قوقعة غير قادر على التجاوب والاتصال برفاقه البشر .. كما فى مسرحية « الغزو » لأرتور داموف .

ولما كان مسرح اللامعقول مشغولا بالحقائق الأساسية فى الوضع الانسانى ، فانه مهما بدا تهريجيا طائشا وقحا يعتبر عودة الى المنابع الأولى لفن المسرح .. فان مسرح اللامعقول مثل المسرح الاغريقى انما يهدف الى تنبيه نظارته الى ما فى مركز الانسان فى الوجود من ضلالة وغموض .

على أن الفارق بين الدراما الاغريقية ومسرح اللامعقول ، يتمثل فى أن المسرح الاغريقى كان مبنيا على نظام من القيم مقررة ومرتضاة بينما



أن مسرح اللامعقول يعبر أساسا عن اختفاء مثل هذا النظام الشامل من القيم المرتضاة . ولهذا فإن مسرح اللامعقول يكتفى بالتعبير عن القلق والحيرة التي يحسها الانعمان قبل الحقائق البكماء المطلقة .

ولما كان مسرح اللامعقول يحاول أن يقدم احساسا تخمينيا أو معرفة حدسية لما هو مكان الانسان فى الوجود فهو لا يتحرى عن مشكلات سلوكية وأخلاقية ، ولا يعنى بالادلاء بالمعلومات أو بعرض مصائر شخصيات موضوعية ، كما أنه لا يكثر بتصوير أحداث أو بسرد مغامرات .

انه محاولة فنية للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الانسان فى بحثه عن معنى للوجود . والمهمة التى الى مسرح اللامعقول على عاتقه تحقيقها هى اختبار متانة العلائق بين الموجودات . وهو فى هذا السبيل ينكر منطقيتها مبدئيا ، ويظهر كل شىء فى غير مكانه الطبيعى مما يثير الدهشة لكنها دهشة مزدوجة الأثر ، فهى من ناحية أولى تحض على عدم المضى فى حياة رتيبة فائرة تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشة . وهى من ناحية ثانية توصل الى قيم جديدة تتأتى من تحطيم الروابط المستتبة بين الأشياء . ومن يقرأ « المغنية الصلعاء » أولى مسرحيات يونيسكو يجد أن كل شىء فى غير محله بشكل مزعج مثير للتساؤل عما إذا كانت هذه الفوضى الضاربة أطنابها فى اللغة والناس والروابط الاجتماعية هى الوجه الأوحى للحياة الانسانية .

يدعونا مسرح اللامعقول اذن الى أن نفترض الأشياء فى غير موضعها المألوف . والسبيل الى افراغ الواقع من اطاره المألوف واللقاء به فى لعبة مدوخة من الروابط غير العادية وغير المتوقعة هو التهكم . والتهكم أسلوب فعال من أساليب اللامعقول . ان سخافات الحياة اليومية ودناءاتها تحيل الوجود الى شىء غريب مضحك فى نظر من يتوق الى المطلق . والسخرية من أقوى الأسلحة لزلزلة الأرض تحت أقدام الرساء والنفاق . ومن ثم كان التهكم موقفا أخلاقيا كما هو تعبير عن تمرد .

وواضح من ذلك أن التهكم ذو طابع مزدوج : فهو من ناحية تدميري ، إذ يهدف الى تحطيم المظهر المألوف للوجود ، وهو من ناحية أخرى بناء إذ ان التهكم يقيم أمامنا عالما جديدا . فهو بالنقد الذى يمارسه على الروابط العادية للصور والكلمات والأشياء والسلوك يولد فينا صداما بين الصور يفضى بنا الى ارتياد عالم الفوضى الأسمى الذى ينحدر عنه



كل عالم منطقي بعد ذلك . وإذا تعمقنا في المعنى الفلسفي للتهكم أمكننا أن نكتشف مدلولاً جديداً للمعرفة قوامه الارتداد عن الاعتقاد المطلق في موضوعية الحقائق الخارجية . ومن ثم الإيمان بحقيقة أوسع تسلم بالواقع وبما بعد الواقع .

وإن مسرح اللامعقول بوقوفه من الواقع موقف التهكم يرتبط بالحركة التي تعتنق في الفلسفة مبدأ عدم كفاية النظم المنطقية . إن عالم اللامعقول تفقد فيه كل الأحداث (حتى أكثرها غرابة) غرابتها وتبدو عادية مألوفة .

وكما أن التهكم من أساليب اللامعقول الحيوية فإن النزول إلى أعماقنا من خلال الحلم هو أحد أساليب اللامعقول أيضاً .

إذا اغمضنا عيوننا ورحنا في النوم فإننا ننتقل إلى عالم من الصور والذكريات المختزنة تخرجنا من كل نطاق منطقي وعقلي . والعين الحالة ترى حقائق لا تقل أهمية عما تراه العين الساهرة ، فالحلم عملية معرفة كال تفكير المنطقي تماماً . إنه نشاط للروح يجلو أعماقها . ويتقصى رموز عالم الحلم الغامض نصل إلى معرفة أوفى للنفس الانسانية . وربما كان ما نسميه واقعاً جزءاً سفلياً من السر الغامض الذي نحيا في خضمه .

ولهذا ، كمحاولة لكسر أسوار الواقع عن مسرح اللامعقول بعالم الحلم مؤكداً أن الجهد المبذول لنقل الواقع إلى المسرح نقلاً حرفياً هو خداع للمتفرج إذ يحمله على أن يتوهم أن ما من حقيقة سوى الواقع . وهذا نظر منقوص إلى الحقيقة لأن الكثير منها يكمن في أحلامنا وخيالنا .

وقد استهوى شكل الحلم مسرح اللامعقول ، فكل شيء في الحلم سهل وممكن ، وأكثر المغامرات غرابة واستحالة يمكن خوضها في الحلم . وقد تجلّى هذا على الأخص في مسرحية يونيسكو « ضحايا الواجب » ، حيث الصعود إلى قمم الجبال الشامخة والغوص إلى أعماق المحيطات السحيقة من أجل اكتشاف حقيقة مبهمة مضمّنة .

يؤمن مسرح اللامعقول بأن الحقيقة مزيج محكم من المعقول واللامعقول وهو ما يفضي إلى الاعتداد بإبراز التضاد الجذري في كل شيء . التضاد بين الرقة والدماثة ، بين الكلمة المنطوقة والحركة المؤداة ، بين التافه والمستحيل ، بين المضحك والمأساوي ، وهو ما يولد « الفارس القراجيدي » الذي يصبغ الايقاع المضحك بصبغة من القسوة والفظاظة .

ومن صور التضاد الصارخة التشدد باللغة التي كانت فى المسرح التقليدى وسيلة لاىصال أفكار محددة واضحة الى عقل المتفرج ، فأصبحت فى مسرح اللامعقول لا تهدف الى حمل المتفرج على أن يفكر فى هدوء ويتأمل ، بل الى استثارتة وارغامه بقوة الضجيج والصخب على الارتداد الى حالة ما قبل اللغة ، وذلك للخروج به من الالتزام المترمت بها .

لقد كانت اللغة ، واللغة المنطقية على الأخص ، صاحبة القدر المعلى فى المسرح التقليدى ، لكن تجربة اللامعقول تنبعت الى ظواهر درامية لا تلعب فيها اللغة الا دورا ثانويا ، مثلا فى عروض السيرك ، وفى دخول مصارع الثيران حلبة المصارعة منتفخا ثابت الخطى تلاحقه الموسيقى الحماسية وهتافات الجماهير ، وفى أداء بعض الطقوس الكنسية وغير الكنسية ، الى غير ذلك من الظواهر الدرامية المجردة عن اللغة ، ولقد استباح مسرح اللامعقول لنفسه حرية استخدام اللغة كعنصر فحسب من المزيج المتعدد الأبعاد للرؤية الشعرية ، ومن خلال التخلّى عن اللغة الجدلية من أجل توفيقات كلامية وصوتية ، ووضع الحوار وضعا معاكسا للحركة الحادثة فى المشهد – من خلال ذلك فتح مسرح اللامعقول أفقا جديدة .

ويسير مسرح اللامعقول فى تجربة اللغة مع تيار العصر . فتراجع اللغة يؤكد اليوم ان اكتشاف الكثير من جوانب الحقيقة انما يجرى خارج وعاء اللغة . فهناك المعادلات الرياضية واختبارات العلوم الطبيعية التي وسعت من النظرة الى الحقيقة ، وجعلت الانشغال بالحياة اليومية اشغالا تافها . وقد كان للفن التشكلى باتجاهاته التجريدية على الأخص فضل السبق فى الاستجابة لهذا التحول ، فقد ترك لغته التقليدية للبحث عن لغة تتفق مع هذا الانطلاق الحضارى .

ولقد ابانت التجارب اليومية ان اللغة تقف احيانا فى وجه الحقيقة بل وستارا لها . فتكون الحقيقة فى واد واللغة فى واد آخر . فثمة هوة سحيقة بين ظواهر الروابط الاجتماعية والحقيقة الكامنة وراءها فى كثير من الاحيان . وهذا ما دفع أحد الشعراء الى العبارة الآتية : « اليد الممدودة الى السلام لاتعنينى . اليد الاخرى المخفاة وراء الظهر هى التى تخيفنى وتعنينى » ولقد أكد علم النفس الحديث بدوره ان العقل الباطن يحتوى على قسط من الحقيقة أكبر مما يظهر فى الكلام المتقوه به ، حتى ان الكلمة الخاطئة أو زلة اللسان قد تكون أصدق من الساعات الطويلة من الحديث المنمق واللغة المنطقية . وكثير من العبارات اللغوية اذا تأملناها وجدنا انها



خالية من المعنى وانها اقرب الى « لعبة الثلاث ورقات » وتمتلىء صفحات الدعاية التجارية وصور الاعلان بالكلمات الزائفة البراقة التى توسع الهوة بين الحقيقة واللغة .

كما ان النزعة الى التخصص التى تسيطر على الحياة الحديثة قد جعلت الافراد يتوقعون داخل نطاق تخصصاتهم مما يجعل التلاقى والمشاركة وتبادل الافكار الانسانية أمرا صعبا . ولهذا فأننا نسمع يونيسكو يقول فى احدى مقالاته : من الضروري أن ندفع البشر الى أن يروا أنفسهم على حقيقتها من جديد .

ويعتبر تعذر التفاهم بين الناس ظاهرة بارزة فى مسرح الطليعة بصفة عامة . ومرد ذلك على الاخص الى استبداد اللغة بالفكر والعاطفة ، أى استبداد الصيغ الخارجية بالذاتية الداخلية بحيث يصبح الأمر فى النهاية - على حد قول المرأة العجوز فى « الكراسى » - أننا انما نعثر على افكارنا عندما نتفوه بالكلام ، بل ونعثر على ذواتنا أيضا . وعندما تستحكم أزمة اللغة فلا مفر للانسان الا فى الصمت الذى يضحى كابوسا يرده الى ما قر منه ، فيتردى من جديد فى عبودية الصيغ المستبدة الجوفاء .

يقول البير كامى فى كتابه « اسطورة سيريف » ان الاداء المسرحى ذاته فكرة لامعقولة . فالممثل يلعب دور « ياجو » أو « هامليت » أو « الملك لير » ، يبعث الحياة فى هذه الشخوص ويميتها فى ثلاث ساعات وعلى مكان مساحته خمسون ياردة مربعة . وبعد الوقت المحدد للعرض نرى الممثل يسير فى الشارع أو يتناول العشاء فى أحد المطاعم كأنما لم يكن منذ قليل يمثل حياة شخص آخر وموته . ويستغل مسرح الطليعة هذا التضاد اللصيق بوظيفة الممثل الى أقصى حد . فكون الممثل انسانا عاديا يحيا حياته الخاصة وفى الوقت ذاته يحيا بطلا فى مسرحية هو بدوره تضاد صارخ يمكن اذا احسن استغلاله ان يخلق درجة من التوتر الدرامى يضاهى ذلك الذى تحققه الحبكة فى أكثر المسرحيات تقليدية .

ويبدأ كتاب الطليعة مسرحياتهم عادة بموقف غير واقعى ، ويستحسنون أن يكون مستحيلا ثم يعمدون الى تنميته وتطويره على نحو يزيد من استحالة ولا معقوليته دون أن يحول ذلك بين المتفرج والاستغراق فيما ليس مجرد رؤيا واقعية بل « الحقيقة الكاملة » بكل عبثيتها الكابوسية ، وذلك بأن يعمد الممثل الى التهويل بصفة عامة دافعا بكل شئ الى حد من الهوس

يكن فيها أصل المأساة ، فيدمج المتفرج بقوة الفن في العمل الخيالي الذي تدور أحداثه أمامه رغم أنه اذا استفتى عقله لقال له أن ما يجري أمامه لا معقول .

على أن هذا الاهتمام بالأساليب التهرجية إنما يعكس أيضا وجهة نظر الى الوجود ، فالعالم الحالي عالم من الدمى الغبية المغرورة هي ضحايا الوجود اللا روى الذى يسحقها تحت عبء ثقل من المادة الميتة .

وهكذا نبغ احساس مسرح اللامعقول بالكوميديا من الاحساس المرير بالهلع من الوجود ، واعتبر مادته المضحكة هي الوجه الآخر لتأملات عميقة في « الوضع الانساني » وادراك عالم جائر تملأ المادة كل جوانبه ، ولا تترك فراغا فيه الا وشغلته محطة كل حرية تحت ثقلها .

ان مسرح اللامعقول مسرح طموح مرهف الحس ، فهو يحاول ان يقدم صورة أكثر صدقا للواقع وذلك بالتعبير عن احساس شامل بالوجود . وعندما نواجه الوجود في لحظة نتلقى منه شحنة مركبة معقدة من الصور والأحاسيس المتنوعة تذكى في عالمنا الصغير نزوعا الى معرفة حدسية بالعالم الكبير الرحيب الذى نحن جزئيات منه . والتعبير الشعري بما يتسم به من غموض وتداخل الصور الجزئية وإيحائيتها إنما هو وسيلة للتعبير عن معرفتنا الحدسية بالوجود . والواقع ان الاقتصار على العقل والمنطق في غربة الرؤية الحدسية يفقدها الكثير من امتلائها وثرائها .

ومن خلال هذه المحاولة للتعبير عن هذه الرؤيا الشاملة التى هي حدس بالوجود يتحاشى الملتزم باتجاه اللامعقول ان يترك للمنطق الذى هو معرفة جزئية بالوجود ان يقتل المعرفة الكلية للوجود . وهنا نلتقى بوجه أساسى من أوجه الاختلاف بين النثر والشعر . ف لغة الشعر مبهمه موحية تسعى للاقتراب من لغة الموسيقى وقد عمد مسرح اللامعقول الى نقل المحاولة الشعرية الى المسرح مستعينا بمقومات هذا الأخير من حركة وإضاءة وحوار وصوت وتشكيل لتعميق صورة الوجود وتوضيح أبعاده المبهمة .

ان مسرح اللامعقول الذى يخطو خطواته لا على أساس من المناقشات الذهنية بل على ضوء صور شعرية لا يقدم حلا يرقى الى مرتبة الدرس أو العظة . ومن ثم لا يسعى الى بث الترقب فى قلب المتفرج - ذلك الترقب الذى ينبثق فى مسرحيات أخرى من انتظار الاثيان بحل موفق لمشكلة



جماعية • ان المتفرج فى مسرح اللامعقول يواجه بحركات يعوزها التعليل وبشخصيات فى قلب مستمر ، وبأحداث لا يفهم كنهها • وما من شيء يحدث بعد ذلك • وعلى ذلك فان الترقب فى مسرح اللامعقول ينحصر فى انتظار الاكتمال التدريجى للصورة الشعرية ، وعندما تتجمع خيوط هذه الصورة ، وذلك عند اسدال الستار النهائى ، يمكن للمتفرج ان يبدأ فى سبر اغوار العمل الذى قدم له •

ويثور الجدل حول ما اذا كان هذا النوع من الدراما يفضل الدراما التقليدية • وفى هذا نقول ان النضارة الأدبية فى عمل مثل « هامليت » لشكسبير أو « الشقيقات الثلاث » لشيكوف انما تكمن فيما تنضح به من صورة شعرية لا تنفذ للوضع الانسانى • وهذا ما حاول مسرح اللامعقول ان يجعل منه محور اهتمامه • ولنستمع فى هذا المقام الى يونيسكو يحدثنا عن مسرحية « رشارد الثانى لشكسبير » فيقول : كل الناس تموت فى عزلة • لكل القيم تنحدر الى بؤس وتعاسة •• هذا ما يقوله لى شكسبير • ربما أراد شكسبير ان يحكى لنا قصة رشارد الثانى ، لكنه اذا كان قد فعل ذلك فحسب لما هزنى قط • ان سجن رشارد الثانى ليس واقعة اكتسحتها سيول الزمن ، ولا زالت اسوار ذلك السجن غير المرئى قائمة حولنا بينما اندثر الكثير من الفلسفات والايديولوجيات • كل هذ زائل بينما لازالت مأساة رشاد الثانى متشبثة بالاذمان لأنها لغة الحقيقة الحية ، وليست لغة التفكير الجدلى ، وهذا امر من اصوليات المسرح •

لكن اذا كان مسرح اللامعقول يهمل العناصر المنطقية فى البناء الدرامى من صناعة العقدة ، ومحاكاة الواقع • وعرض بواعث الشخصيات ودوافع تصرفها ، ويركز على قوة الايحاء بالصور والادلاء بالرؤى المعتملة فى اعماق الباطن - كيف يمكن ان يحكم على مسرح اللامعقول من خلال التحليل المنطقى وبمعايير موضوعية ان صلحت لغيره فلا تصلح للحكم عليه ؟ اذا كان مسرح اللامعقول عملية حدسية استبطانية فكيف يمكن ان تميز أعماله الأصلية عن أعمال المقلدين والأدعياء ؟

وهذه هى الأسئلة العتيقة التى وجهت الى كل شكل من أشكال الفن الحديث ، فنجدها مثلاً فى اقوال النقاد المتزمتين الذين يهاجمون بيكاسو فى مراحل الأخيرة بمقولة أنها تفتقر الى « الجمال الكلاسيكى » الرصين • لكننا اذا كنا قد اوضحنا ان كتاب اللامعقول انما يعنون اساساً بتجسيم صور شعرية هادفة الى التركيز على احساس الدمامة والهول التى

يستشعرونها نيابة عن اخوانهم البشر عند مواجهة الوضع الانساني ،  
فعلينا أن نحكم على أعمال مسرح اللامعقول بمقدار نجاحها في تجسيم  
تلك الاحاسيس وصياغتها على المسرح في صور شعرية .

وينقلنا ما تقدم الى ان نتساءل كيف نقيم الصورة الشعرية ؟ هناك  
بالطبع عنصر ذاتي من الذوق الخاص والاستجابة الشخصية لبعض  
الصلات الجمالية ، لكن من الممكن في المجموع ان نطبق معايير موضوعية  
مبناها مقومات محددة . فهناك مثلا : القوة الاليحائية . وأصالة الابتكار  
.. والحقيقة النفسية للصورة مع عمقها وشمولها . ودرجة المهارة في  
ترجمتها الى صيغة مسرحية . .

ان افضلية صور مثل صعلوكي بيكيت أو كراسي يونيسكو المتكاثرة  
ـ افضلية مثل هذه الصور على بعض الصور المبكرة التي ظهرت عند  
« الداديين » لهوامر غير منكور ، بل هو حكم موضوعي بالنظر الى عمق  
النظرة ، وطلاوة الابتكار ، ووضاءة الفكرة ، وأرابة الصنعة . واننا  
لنرى اداموف ذاته يضع مسرحيته « الاستاذ تاران » في مصاف أعلى  
من مسرحية أخرى له هي « التلاقى » وذلك لأن الأولى انما نبتعت من  
حلم أصيل ، بينما الثانية داخلتها الصنعة . والمعيار هنا هو الصدق  
النفساني . وحتى لو لم يكن المؤلف قد قال لنا ذلك عن مسرحيته لامكننا  
ان نصل الى الحكم ذاته من تحليلنا لعملية الخيال التي نبتعت منها « الاستاذ  
تاران » انها في الواقع أكثر اكتمالا في البنيان ، وأقل هندسية في العرض،  
وأقل آلية في التشييد ، وأكثر عمقا وتماسكا من الرؤيا التي احتوتها  
« التلاقى » .

ان المعايير الصالحة توجد على وجه التأكيد لتقييم اعمال اللامعقول  
واذا كانت هذه المعايير لاتخضع لقوانين حسابية الا انها تتمتع بالموضوعية  
التي تكفي لتفضيل لوحة لرمبرانت مثلا على لوحات العديد من الأكاديميين  
المقلدين له ، أو اعلاء لوحة تجريدية لكاندينسكي على لوحات العديد من  
الذين جرفهم تيار التجريد من بعده .

هذا ، ومن غير الصحيح الادعاء القائل بأن تشييد مسرحية معقولة  
يحتاج الى جهد وحذق أكبر مما يحتاجه بناء مسرحية لا معقولة ، تماما كما  
هو غير صحيح ان أى صبي يستطيع ان يرسم احسن من بول كلى أو  
بيكاسو ، ذلك ان هناك قارقا ضخما بين العبث الصبائي والعبث الفني .  
ان أى شخص حاول ان يكتب قصيدة لا معقولة أو يشيد مسرحية عبثية



يستطيع أن يؤكد لك ذلك • فعند تشييد عقدة واقعية يكون الحال مثل نقل لوحة عن نموذج ، هناك على الدوام الواقع ذاته وتجربة الكاتب ذاتها وملاحظاته المستقاة من تقصياته واحتكاكاته يعود إليها ليرسم شخصه، وينسج أحداثه ، أما الكتابة بأسلوب اللامعقول الذى يتمتع فيه الكاتب بكل حرية فى الابتكار فهو يحتاج الى قدرة خارقة على خلق صور لا مقابل حرفى لها فى الطبيعة ، وتشبيد عالم فريد بمنطقة الخاص وتماسكه الداخلى •

ان من يحاول ان يكتب بهذا الأسلوب بمجرد تدوين مايرد على خاطره معتقدا انه بذلك فحسب يبني عملا فنيا أو دراميا سيجد أن ماكتبه مازال يزحف فى ضعة على الأرض دون أن يخلق فعلا الى سماوات الانتاج الأدبى الجدير بالاعتبار • وأنه انما جمع جذاذات غير متماسكة من الواقع فحسب لم يقدر لها الموهبة التى تحولها الى كائن فنى يفرض وجوده وينفذ الى القلوب • ان الأمثلة الفاشلة من مسرح اللامعقول مثل الأمثلة الفاشلة من التصوير التجريدى تتسم على الاخص بانها مازالت تحمل بصمات الواقع بشكل فج ، وانها وان قصدت أن تبرز القصور المنطقى فى الوجود والعلاقات الا انها مازالت تتعثر عند مرحلة سلبية ، ولم تتقدم الى مرحلة ايجابية تتمثل فى تشييد عالم خيالى وطيد الأركان يطاول العالم الطبيعى ويضاميه •

وهنا نصل الى تحديد اللحظة التى يتحقق فيها لأعمال مسرح اللامعقول الامتياز والتفوق عندما تنبثق الابتكارات الطليعية من أعماق التجارب العاطفية ، وعندما تعكس افكارا ملحة حقيقية وأحلاما راسخة فى اللاوعى فان العمل اللامعقول سيكون عملا فنيا صادقا لا مجرد نزوة فردية • وهو ما يميز رؤى الشاعر الحق عن هلوسات المصابين بالأمراض العقلية • ان العمق وتماسك الرؤية هو الذى يفرق بين الغث والثمين ، بين الأصيل والزائف • وما من أراية فى الصنعة مهما بلغت يمكن أن تخفى فقر القلب والعقل •

كى تكتب مسرحية ذات مشكلة اجتماعية مدروسة أو كوميديا صاخبة ضاحكة قد تحتاج الى قسط أضخم من المعلومات أو قدر اكبر من الفطنة وخفة الدم ، لكن لكى تبتكر صورة شعرية نفاذة فانك تحتاج الى عمق غير عادى فى الاحساس وتركيز فى العاطفة ودرجة أعلى بكثير من مجرد الحنق والالام بدخائل الصنعة • كى تبتكر صورة شعرية نفاذة انت بحاجة الى الالهام ، وهو شىء نادر وثمان •

ان معيار الكمال فى مسرح اللامعقول ليس طلاوة الابتكار ، وعمق الصورة ، وبراعة الصياغة فحسب بل انه على الأخص اصالة الرؤية وصدقها . فمع كل الحرية التى يعترف بها مسرح اللامعقول لابنائه فى الابتكار والتلقائية فان هذا المسرح يعنى بنقل تجربة وجود ، وهو ان يفعل ذلك يحاول أن يكون شريفا وغير هياب فى عرضه لحقيقة الوضع الانسانى وهذا هو الاعتبار الذى يملكن فى ضوءه حل الخلاف الوهمى بين المسرح الواقعى ومسرح اللامعقول . ان الاستكشاف المخلص للحقيقة الداخلية ليس أقل صدقا عن استكشاف حقيقة خارجية . هل لوحة من لوحات الغابات الخيالية التى رسمها اشهر بدائيى القرن العشرين المصور هنرى روسو أقل صدقا من أية صورة فوتوغرافية لغابة واقعية حتى لو كانت غابة روسو تقل اشجارها عن العدد الحقيقى الذى تسجله الملاحظة العلمية؟ كلا !

ان حقائق الرؤى والالهام لاتقل صدقا عن الحقائق الخارجية . وليس ثمة تناقض حقيقى بين ما يدعى بمسرح الحقيقة الموضوعية وبين مسرح الحقيقة الذاتية . كلاهما واقعى . لكن كلا منهما يعنى بجوانب مختلفة من الحقيقة فى تنويعاتها اللانهائية .

ويصدق هذا أيضا على التضاد الظاهرى بين المسرح الملتزم والمسرح غير الملتزم . أن مسرحية ذات رسالة اجتماعية مثل المطالبة بتحرير المرأة أو بإلغاء عقوبة الإعدام ستحاول ان تعرض سلسلة من المناقشات والملابس لتكوين القضية . فإذا كانت المناقشات والملابس صادقة ستكون المسرحية مقنعة . اما اذا كانت مصطنعة وملفقة فستفشل ومعيار الصدق رهين بالقدرة على استجلاء اعماق التجربة التى خاضتها الشخصيات . مهما كانت الجزئيات التى تعرضها المسرحية صحيحة فان صدقها الدرامى سيكون فى قدرة المؤلف على التعبير عن حقيقة الورطة الانسانية التى تردت فيها الشخصيات . ومن خلال ذلك على وجه التحديد يمكننا ان نحكم على قيمة الابتكارات الذاتية لمسرح اللامعقول . فالتناقض لا يقوم بين الأعمال الواقعية والأعمال غير الواقعية بل بين الرؤية الشعرية والصدق الشعرى وبين الكتابة العجفاء الهامدة التى ينقصها الصدق الشعرى . ان مسرحية هادفة مكتوبة بقلم شاعر فذ مثل بريخت لا تقل صدقا عن مسرحية هوائية مثل « الكراسى » ليويسكو .

بقى سؤال أخير وهام فى معنى مسرح اللامعقول ، هل اللامعقول



خاتمة المطاف ؟ ان مسرح اللامعقول لا يعكس ياسا لكنه يعبر عن دعوة الى الانسان الحديث للتفاهم مع العالم الرحيب الذى يعيش فيه . ويهدف مسرح اللامعقول الى ان يبدد الاوهام الكبيرة التى تثير خيبة أمل مريرة عند اكتشاف خلوها من معنى . ان هناك ضغوطا ضخمة فى عالمنا تسعى الى ان تعوض فقد الانسان لطلماته بجذبه الى متع مادية وترفيهات غوغائية وتفسيرات كاذبة للواقع . واذا كانت الحياة مهددة بأن تنزلق الى سوقية رخيصة وآلية صماء ، فان الحاجة الى مواجهة الانسان بحقيقة وضعه أصبحت أعظم من أى وقت مضى ، لأن كرامة الانسان انما تتمثل فى قدرته على مواجهة الحقيقة بكل قسوتها وعيبتها ، وارتضاءها بحرية وبلا خوف ولا مداراة . وهذا ما يهدف اليه كتاب اللامعقول فى محاولاتهم المسرحية .

ان « المغنية الصلعاء » ليونيسكو رغم مظهرها السطحي التافه تعطينا درسا عميقا ، وتقدم لنا تحذيرا خطيرا . الحياة لابد ان تحياها لا أن تجترها . حذار من ان توصل المقاييس الموضوعية مقدما والمتعارف عليها الى أن تقتل فيك النزعة النابعة من اعماقك الى التساؤل والتشكك واختطاط نهجك الذاتى فى الحياة . لابد ان تكون الحياة نابعة من داخل النفس لا من خارجها . حذار ان تتقبل الواقعية المادية على انها الحقيقة بأكملها ، وتنكص عن ادراك الحقيقة الكاملة ، مفضلا الراحة الزائفة التى يولدها المنطق العقلى . وعلينا ان نعيد التأمل فى اللغة التى ننطق بها لكى نخلصها من اسار التقاليد ، وأن نحيلها الى حالة من الانتعاش والازدهار، ان نجعل منها قصيدة جميلة من الشعر بدلا من ان ننحدر بها الى أصوات الحيوانات والوحوش . ولن يأتى ذلك الا اذا جعلنا من حياتنا ذاتها قصيدة جميلة بدلا من أن ننحط هى بنا الى الحظائر والجحور .

وتبدو الظواهر اللامعقولة غريبة مثيرة للدهشة المحيرة . ربما كان ثمة سبب للوجود أبعد من متناول عقولنا . ان كل شئ لا معقول الى الحد الذى يصبح المرء ازاءه : محال ، محال ان يقف الأمر عند هذا الحد ! ربما كان ثمة ما هو أبعد من العقل . ربما كان ثمة سبب معقول لكل شئ . ربما . . من يدري ؟ ومن ثم كان ادعاء اليقين شيئا ممجوجا ، ولهذا أيضا كان الخيال مبررا ومشروعا . ويجب أن نقف على الدوام جميعا صائحين سنقاوم . . سنقاوم كل شئ . . حتى هذا اللامعقول الذى يحيط بنا هناك دائما الأمل . . الأمل الميئوس منه ، كما عند بيكيت .

يرى مسرح اللامعقول ان كل شئ فى هذا الوجود زيغ وضلال

•• حتى الاعتقاد اللامعقول ، اذ أنى لى أن أعرف ان هذا الأمر أو ذاك لا معقول ما لم يكن عندى صورة دقيقة لما هو المعقول أصلاً ؟ ويستبيح كتاب اللامعقول لأنفسهم على الدوام ان يناقضوا أنفسهم وان يهدموا حججهم بحجج أخرى •

ان المصير الذى تنتهى اليه كل ضروب الأدب القاتم انه يفضى بالقارئ أو المتفرج الى التطهر من نزواته السوداء • ومسرح اللامعقول هو الصيحة الأخيرة للأدب القاتم • ( راجع فيما تقدم مارتن اسلن – ص ٣٧٧ وما بعدها من الترجمة الفرنسية لمؤلفه عن مسرح العبث ) •







## \_\_\_\_\_ الفصل الثانى

### الجدور التاريخية لمسرح العبت

قد يبدو مسرح اللامعقول للكثيرين بدعة لم يعرف مثلها قبل القرن العشرين ، لكن الحق ان هذا المسرح امتداد لأساليب موعلة فى تاريخ الأدب والفن .

قد يدهش المتفرج الذى يسمع الحوار الدائر بين صعلوكى بيكيت ويرى حركاتهما التهريجية ، لكنه اذا تذكر عروض السيرك مثلا سيذكر الكثير من المهرجين الذين يتبادلون مثل هذا الحوار ويؤدون تلك الحركات ذاتها . كما ان المتفرج اذا صاحب أولاده الصغار يوما الى مسرح العرائس سيزايله ذلك الاحساس بالغرابة والدهشة الذى انتابه ازاء عروض اللامعقول .

وقد يصدم المتفرج أول الأمر من نزعة مسرح اللامعقول الى التجريد وتخليص العرض المسرحى من غلبة الحوار ، لكننا اذا تصورنا العرض المسرحى بلا كلام فأننا نصل الى أسلوب فنى موعل فى القسدم هو « البانتومايم » أو « التمثيل الصامت » وقد اجريت الدراسات متتبعة هذا الأسلوب المسرحى واسفرت عن ربطه بشخصيات مسرح العصر الوسيط ثم « الكوميديا دلارتى » الايطالية ثم مهرجى شكسبير .

ويهمنا فى تقصينا عن جذور مسرح اللامعقول ان نشير على



الأخص الى : أدب الخرافة والخزعبلات والى أدب الرموز والاحلام والى  
الداوية والسريالية - ثم الى خمسة من الدعاة المبشرين لهذا المسرح .

### المبحث الأول : أدب الخرافة والخزعبلات :

كثيرا ما تتحول مقطوعات الأدب الشعبي رغم بساطتها وبتأنيثها  
من مجرد الفكاهة الى الخيال الحافل بالكنائيات والرموز .

وفى الحواديت وأقاصيص الأطفال والكثير من أغنياتهم نجد الحقل  
الخصيب للخزعبلات والخرافة . على ان هذه الخرافات ما تلبث ان  
تتشابك بما هو أكثر عمقا ومدعاة للتأمل . فعند محاولة تحطيم حدود  
المنطق وتماسك اللغة تجدنا قد ارتطمنا بأسوار الوضع الانساني ذاته .  
وهذه على الأخص تجربة « فرانسوا رابيليه » أحد كتاب القرن السادس  
عشر الذى يحدثنا عن عمالقة ضخام شرهين بلغة موحية تقودنا الى  
مشارف اللانهاية . ولقد كانت تجربة رابيليه واقرانه امثال سـويـفت  
صاحب « جاليفر » ولويس كارول صاحب « اليس فى بلاد العجائب » وجول  
فيرن صاحب الرحلات العلمية الخيالية - كانت تجربة هؤلاء تجربة الحرية  
المطلقة التى توصل الى ابتداء عوالم أخرى من الخيال . وهو ما جعلنا  
نخلص الى ان الخرافة يمكن ان اتصفت بالعمق ان تكون محاولة  
ميتافيزيقية لتعدى حدود المنطق العادى . والطابع الغالب على قصص  
الخرافة ان العالم يتحرر من قيود المنطق الصارمة ويصبح كالملاوعسى  
يختلط فيه الجمال بالقسوة والرقّة بالتلقائية بالنزعة التدميرية . ومهما  
أوغل الخيال فى ابتداء مخلوقات لا وجود لها فى الواقع فان القريحة  
تعود الى الروابط الانسانية تنسج على منوالها أحداث العوالم الخرافية  
المبتكرة .

وهناك نوع آخر من أدب الخرافة يقوم على السخرية من خزعبلات  
اللغة وقصورها . وقد عمد جوستاف فلوبير أحد كتاب القرن التاسع عشر  
وكان مهتما بدراسة « حماقات الانسان » الى جمع التعبيرات الشائعة رغم  
سخافتها وخلوها من معنى . وقد جراه جيمس جويس فى هذا المضمار  
عندما كتب روايته « يوليس » . وقد وجه كتاب اللامعقول من امثال  
يونيسكو وبيتر اهتماما كبيرا فى مسرحياتهم الى جذب الصيغ اللغوية  
وخلوها من المعنى .

## المبحث الثاني : أدب الرموز والأحلام :

من التقاليد القديمة الماثلة في مسرح اللامعقول استعمال أساليب الاسطورة والحلم . ولئن كانت قد خفت وطأة الاسطورة التي هي حلم جماعى فى الأدب الواقعى الا أنها عادت تطل فى أدب اللامعقول وتثبت وجودها .

ويرتبط أدب الأساطير والأحلام باستخدام الرموز التى لها تأثير شعرى نفاذ . وقد استخدم الأسلوب الرمزى على المسرح أولا : للتعبير عن العالم الواقعى تعبيرا شعريا وثانيا : لتجسيم عوالم جديدة لم تطرق من قبل . وهكذا تبدو الحياة من خلال الأسلوب الرمزى حلما والواقع مسرحا كبيرا . وقد بدا ذلك واضحا على الأخص عند أحد كتاب القرن السابع عشر هو كالديرون ( ١٦٠٠ - ١٦٨١ ) فى مسرحيته المجازية الكابوسية «الدنيا مسرح كبير» وفيها تصور الدنيا كمسرح تلعب عليه كل شخصية الدور الذى يقلدها اياه الخالق مؤلف هذا الوجود وتمثل الشخصيات حياتها على مسرح الدنيا كما لو كانت تجوس وتتحرك فى حلم ليس الموت الا ايقاظ منه الى الحقيقة الابدية . حياة الخلاص أو الهلاك . وربما كان أكثر كتاب اللامعقول تأثرا بهذه الفكرة جان جينيه الذى تبدو شخوصه كما لو كانت تؤدى ادوارها وتتوق الى الخروج من كابوسها بلا جدوى .

واذا كان الطابع الغالب على أدب الاحلام هو الخيال والفانتازيا فان بعض مسرحيات الاحلام قد اتصفت بما تتصف به الكوابيس من معاناة وألم . واذا كانت السمة الغالبة على أدب الاحلام والرموز هو تسلسلها المنطقى فى البداية الا انه مع مقدم القرن الثامن عشر والتاسع عشر انفرد عقدها وظهرت التحولات الفجائية على الأشخاص والنقلات المبالغية بين الأماكن والازمان . ويكفى ان نشير هنا الى الاديبين الفرنسيين جيراردى نيرفال والماركيزدى ساد ، اللذين بدا أدبهما لمعاصريهما مجرد هلوسات ملتاثة وأصبح الآن يقدر على انه تعبير صادق عن احساسين دفينين بالذنب والقهر والرغبات المكبوتة .

على ان أول من عرض على المسرح الحديث عالما من الاحلام بروح التفكير السيكلوجى هو « أوجست سترنبرج » على الأخص فى « الطريق الى دمشق » التى كتبها ما بين عامى ١٨٩٨ و ١٩٠٤ فى « مسرحية الحلم »



عام ١٩٠٢ و « سوناتا الشبح » عام ١٩٠٧ . وهذه الأعمال مصصادر مباشرة لمسرح اللامعقول . لأنها انفصلت عن الحقيقة الموضوعية الخارجية وانصرفت الى الحقيقة الذاتية الداخلية . وبذلك اجرت تغييرا جذريا فى مجرى الاهتمام الفنى . يقول سترنبرج فى مقدمته « لمسرحية الحلم » انه هدف الى ان يعرض عالم الحلم المفكك وان بدا منطقيا ، كل شىء فى ذلك العالم يمكن ان يحدث . كل شىء جائز ومحتمل . الزمان والمكان لاوجود لهما . وعلى أرضية واهية من الواقع ينسج الخيال انماطا جديدة من الذكريات والهلوسات والخزعبلات والتوجسات . الشخصيات منشقة . . مزدوجة . . متعددة . انها تتبخر . . تتبلور . . تتناثر . . وتتلقى . ومع ذلك هناك وعى واحد يمسك بزمامها كلها . انه وعى الحالم . لا اسرار بالنسبة له ، ولا نقائص ولا ريب ولا التزام .

وقد حاول الكاتب الايرلندى جيمس جويس فى روايته « يوليس » ان يتغلغل الى عالم ارسخ وجودا من عالم الظواهر الذى سبق ان عبر عنه فى قصصه عن اهل دبلن . وفى رواية « يوليس » بعض المشاهد تعتبر ايضا مصدرا مباشرا لمسرح اللامعقول وذلك بتتابعها وتغيرها السريع واختلاط السخرية البشعة فيها بالقلق المحطم .

ولا يقل تأثير « فرانز كافكا » على مسرح اللامعقول عن تأثير سترنبرج وجويس فقد كانت قصص كافكا ورواياته الغامضة عمليات وصف دقيق محكم للكوابيس والافكار المتسلطة ، وأحاسيس القلق والذنب المعتملة فى قلب الانسان الذى ضل سبيله فى عالم متحجر من الروتين . الصيغ الرتيبة . ان صور كافكا تنم عن احساس مرير بفقد الملامسة المثمرة للحقيقة والحسرة على عدم القدرة على استعادة تلك الملامسة . ولقد أصبح كابوس « كا » المتهم بجريمة قيل انه ارتكبها ضد قانون لايعرفه قط ، والورطة التى تردى فيها « كا » الآخر الذى استدعى الى « قلعة » لا يمكنه ان يجتاز اسوارها - أصبح هذا الكابوس وهذه الورطة ابلغ تعبير عن الوضع الانسانى الحديث . ويؤكد يونيسكو ذلك قائلا : ان فكرة الانسان الضائع فى تيه بلا خيط يمسك به ويقوده هى فكرة اساسية فى اعمال كافكا .

ولقد اثبت النجاح الذى لقيه تقديم جان لوى بارو « محاكمة » كافكا على احد مسارح باريس فى العاشر من اكتوبر ١٩٤٧ وذلك فى اعقاب اندحار الكابوس النازى الذى جثم على صدر الشعوب - اثبت ذلك

النجاح ان العمل اللامعقول يمكن ان يكون أكثر من مجرد رؤيا فردية ،  
وان أدب الاحلام ليس أدب منبت الصلة بالواقع . فهو عند اخلاصه  
وأصالته يمكن ان يكون صورة صادقة للحقيقة الموضوعية .

### المبحث الثالث : الدادية :

فى الثانى من فبراير ١٩١٦ شكلت فى أحد مقاهى زيوريخ بسويسرا  
جماعة من الأدباء والفنانين تحت رئاسة الشاعر الرومانى الشاب تريستان  
تزارا كانت تقضى امسيات صاخبة ضاحكة تقرأ فيها اشعارا وتقدم  
معزوفات ومسرحيات ، الهدف منها كلها تحطيم الفن نتيجة اليأس الذى  
خيم على كتاب تلك السنوات من جراء الحرب العالمية الأولى وويلاتها .  
ومن امثلة ما كانت تقدمه تلك الجماعة التى اختارت لنفسها تسمية  
« الجماعة الدادية » « تصوير مسرحى للصوت الانسانى فى كفاحه ضد  
عالم من الضجيج المزعج الذى لامفر من تأثيره المحطم »

وكان الهدف من العروض المسرحية الدادية هو تدمير العالم القائم  
واكتساح مسلماته واحلال عالم اللاشئ محله . على ان الدادية قد  
شجعت وأبرزت التلقائية أو انصح القول العشوائية فى الفن . وكان  
على فنانين لاحقين ان يستفيدوا من هذا الدرس البدائى ، ويحاولوا ان  
يطوروه الى ما هو أكثر جدية . وهذا ما فعله كتاب مسرح اللامعقول .

وقد اختلطت الدادية فى برلين وميونخ بالتعبيرية الالمانية التى  
التقت مع اللامعقول فى انها حاولت بدورها ان تعكس العالم الداخلى على  
العالم الخارجى . ويحتاج الأمر ان نقف مليا عند احد كتاب التعبيريين  
الالمانية كان تأثيره بجارى وابولينير واضحا . هذا الكاتب هو ايفان جول  
المتوفى عام ١٩٥٠ . ويعيننا ان ننقل فى هذا المقام بعض ما سجله فى مقدماته  
لمسرحياته حيث يقول : على كاتب الدراما ان يعثر من جديد على طريق  
يتغلغل به الى ما وراء السطوح الواقعية . وعليه ان يعرف ان ثمة عالما يختلف  
عن عالم الحواس الخمس . وعليه ان يمسك بتلابيب هذا العلم اللامسمى  
لقد نسى الكثيرون ان الرمز الأول للمسرح هو القناع وفى القناع يكمن  
قانون المسرح فغير الحقيقى يمكن أن يصبح حقيقة ، وما هو مألوف ودراج  
يمكن ان يكون غير واقعى ومقدسا . لا يوجد الصدق فى المنطق فحسب ،  
انه شئ يجده الشاعر لا الفيلسوف .



ويستطرد الألماني أيفان جول فيقول : لا يجب أن يكون المسرح مجرد عملية متعة وتسلية للبورجوازية ، بل يجب أن يعمل على اخافتها وبث الرعب في قلبها . وابتسط الوسائل الى ذلك هو « الجروتسكى » ولتكن الدراما عملية تهويل وتضخيم لحماقات البشر . على الفنان ان يبحث على الدوام عن أساليب جديدة للتحريض . وسيجد ضالته في اللامنطق ، الذى هو أفضل سلاح ضد الصيغ البالية التى تحكم حياة البورجوازية . ولهذا كان على الشاعر أن يثب بجمهوره بوضع وثبات ليحيلهم الى دنيا البراءة والطفولة من جديد .

#### المبحث الرابع : السيريالية :

بينما خنقت النازية فى ألمانيا التيارات الفنية والادبية الطليعية فى الثلاثينيات من هذا القرن ، انطلقت هذه التيارات دون انكسار فى فرنسا . وقد حلت محل الدادية الفوضوية التشاؤمية ، السيريالية التى كانت حركة ايجابية متفائلة مؤمنة بالطاقة الجمالية الهائلة التى فى اللاوعى .

واذا كانت السيريالية حركة اثمرت كثيرا فى مجالى التصوير والشعر الا انها لم تجد الا قليلا فى المسرح . ولهذا فان ما انتجه السيرياليون من امثال أراجون وروجيه فيتراك وروبير ديزنو وريمون روسيل لم يرض اندريه بريتون رائد السيريالية الكبير الى ان شاهد مسرحيات يونيسكو ما بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٥٣ أى بعد عشرين عاما من ميلاد السيريالية فأعلن « ان هذا ما كنا نريد عمله » .

لقد ابتدع السيرياليون طريقة « الكتابة التلقائية » محاولين افساح الطريق لانبثاق فيض من الكلمات من العقل الباطن بلا رقابة أو تدبير ، ودون مساس بالحذف أو الاضافة أو التعديل . وقد استفاد يونيسكو من أسلوب الكتابة التلقائية ، وسلم بوجوب السماح للأمواج ان تتدفق من الداخل ، لكنه اضاف الى التلقائية التألق الذهنى فتأتى بعد ذلك عملية الضبط والتقويم والانتقاء .

## المبحث الخامس : الفريد جارى وجيوم ابولينير :

فى العاشر من ديسمبر ١٨٩٦ قدمت على أحد مسارح باريس مسرحية على غاية من الغرابة اثار من السخط والدهشة الشيء الكثير . انها مسرحية « أوبى ملكا » للفريد جارى .

ولم تكن « أوبى ملكا » كاريكاتيرا صارخا يسخر من انانية البورجوازية وغبائها فحسب ، بل صورة مرعبة لنزعة الحيوانية فى الانسان ، لقسوته وحمقه . وقد قال جارى عن مسرحيته هذه انه اراد بها ان تكون مرآة خيالية يرى فيها الجمهور نفسه وطبيعته الشريرة على حقيقتها . واننا لنعقد ان « أوبى ملكا » هى السابقة التاريخية لمسرحية يونيسكو « المغنية الصلحاء » وعندما شاهد الشاعر الايرلندى الكبير يتس مسرحية الفريد جارى قال انها ايدان بمغيب مرحلة تاريخية فى المسرح وربما بداية لمرحلة جديدة .

وفى ٢٤ من يونيو ١٩١٧ قدمت فى باريس مسرحية اثار ما اثارته مسرحية الفريد جارى من دهشة هى مسرحية « ثديا تريزياس » التى كتبها الشاعر الفرنسى جيوم ابولينير الذى كان صديقا لجماعة المصورين الذين الفوا المدرسة التكعيبية وأصبح ناقدها والمتحدث بلسانها . ويقول ابولينير فى معرض الحديث عن مسرحيته . . . . . اعتقد ان على المرء ان يعود الى الطبيعة لكن لا بهدف تقليدها ومحاكاتها على النحو الذى يفعله أصحاب الكاميرات . . . . . عندما اراد الانسان ان يقلد حركة المشى اخترع العجلة التى لا تشبه القدم فى شيء . . . لا يجب ان يكون المسرح نقلا للواقع . فالصحيح ان يستخدم كاتب الدراما الاصوات والحركات والألوان لا لى يصور ما يمكن ان يسمى صورة من الحياة بل عليه ان يقدم جوهر الحياة ذاتها .

## المبحث السادس : انتونين آرتو :

تتجلى أهمية آرتو ( ١٨٩٦ - ١٩٤٨ ) بالنسبة لمسرح اللامعقول فى كتاباته النظرية التى جمعها عام ١٩٣٨ بعنوان ( المسرح وبديله ) وكانت رؤيته للمسرح كنوع للسحر والجمال والايحاء الاسطورى واحدة من أهم الرؤى واطورها اثرا فى تاريخ المسرح الحديث .



وقد رفض انتونين آرتو المسرح السيكلوجى والمسرح الذى يقص قصة •  
وطالب بالعودة الى الاسطورة وسحر الشرق للتعبير الجرىء عن اعماق  
النزعات المعتملة فى العقل البشرى • وهو ما يسميه « بمسرح القسوة »  
وطالب بان يكون التمثيل متطرفا ، فلا قائمة للمسرح الا منذ اللحظة التى  
يبدأ فيها المستحيل •

وتحت تأثير سحر الشرق أراد آرتو أن يعيد الى لغة الحركات  
والايماءات مقامها الحق فى العمل المسرحى ، وأن تشارك الطبيعة بكل  
كائناتها فى العرض المسرحى • وطالب بلغة للمسرح تقل فيها الكلمات  
وتتقدم الاضاءة والصوت والاشارة والحركة • فكلما الحوار فى نظره  
قد تعوق الفكر عن الانطلاق •

ورغم ان آرتو وضع اللبنة الاولى لكثير من الاسس التى قام عليها  
مسرح اللامعقول الا انه لم تتح له الفرصة المناسبة ليضع نظرياته موضع  
التنفيذ • وبعد اخفاق وفقر مدق انتهى به الحال الى مستشفى الأمراض  
العقلية والى الوفاة محطما منبوذا •

#### المبحث السابع : تشيكوف وبيرانديلو وجيلدرود :

نختتم تقصيائنا عن الجذور التاريخية لمسرح اللامعقول بالاشارة  
الى اثنين من الأقطاب كان لهما على ذلك المسرح تأثير ملحوظ ، هما انطون  
تشيكوف ولويجى بيرانديلو ومن بعدهما جيلدرود •

أما بيرانديلو فقد كانت طريقته الجريئة فى استعمال المسرح خير  
تشجيع لكتاب اللامعقول فقد استطاع بيرانديلو بشخصياته التى لم تكن  
وتريد ان تكون ان يظهر الانسان فى كامل معاناته ، الانسان الذى يجد  
لعنته فى تحقيق ذاته • ومن هذا التناقض بين شخصيات لم تؤلف وبين  
غزوها خشبة المسرح يتولد الوجهان الكوميدي والتراجيدي عند بيرانديلو •  
وأصبح الطريق مفتوحا من بعده لرؤيا مسرحية مثل رؤيا جان جينيه  
ورفاقه من كتاب مسرح الطليعة • ( اسلن - المرجع السابق - ص ٣٠٥  
وما بعدها ) •

وسوف نترك الحديث عن بيرانديلو للمتخصصين فى مسرحه الذين

كتبوا عنه الكثير . ونمضى فنعرض للقارئ مسرحيات تشيكوف ذات الفصل الواحد لما لهذه المسرحيات من أهمية فى ايقاظ روح العبث لدى كتابه اللاحقين ، ولأن الكتابات عن تشيكوف قد انصرفت الى مسرحياته الطويلة فلم تلق القصيرة منها الاهتمام اللائق بها وهذا ما ستتولاه الصفحات التالية كما اننا نقدم للقارئ العربى دراسة عن مسرح ميشيل دى جيلدرود - لأنه رغم أهميته لم يلتفت اليه كثير من كتاب المسرح نقادا ومؤلفين فى مصر وفى العالم العربى . ولعل الاشارة الوحيدة الى هذا الكاتب المبدع التى التفتت بها فى اللغة العربية كانت اشارة الدكتور طه حسين فى كتابه « حديث الأربعاء » اذ يذكر انه استمع مستمتعا فى أمسية من امسيات الصيف الى مسرحية من فصل واحد لميشيل دى جيلدرود بعنوان « اسكوريال » .







## المطلب الأول :

### تشيكوف ومسرحياته القصيرة

كتب انطون تشيكوف فى الفترة ما بين عامى ١٨٨٦ و ١٨٩١ سبع مسرحيات قصيرة هى : مضار التبغ واغنية الوداع والجلف وطلب زواج وحفلة زفاف والاحتفال واجازة صيف فى الريف وهذا العنوان الاخير هو الذى اختاره للمسرحية الناقد ايريك بينتلى الذى نقلها الى الانجليزية .

وقد كانت الفترة التى كتب فيها تشيكوف مسرحياته القصيرة السبع هى الفترة السابقة مباشرة على مرحلته الكبرى التى كتب فيها مسرحياته الطويلة .

وقد اعتمد تشيكوف كثيرا فى مسرحياته القصيرة تلك على قصصه القصيرة . فمسرحية «اجازة صيف فى الريف» انما هى قصته المسماة «واحد مع كثيرين» محولة الى مسرحية (راجع مقدمة اريك بينتلى لترجمته لهذه المسرحيات السبع بالاشتراك مع تيودور هوفمان طبعة ١٩٥٨ ) .

#### اولا : اغنية الوداع :

واذا اردنا ان نبدا فى استعراض مسرحيات تشيكوف السبع القصيرة فلا يسعنا الا ان نبدا بتحقيقه « اغنية الوداع » . وهى دراسة درامية كتبها ما بين عامى ١٨٨٧ و ١٨٨٨ وتمثل لحظة فى شيخوخة ممثل امضته الوحدة والنسيان فانطلق بذاكرته الى ماضى حياته . فانبسط امامه

أمانى الشباب ، وتصفيق الجماهير ، وصدمة الحب ، وجود المجتمع  
الذى يزعم إيمان الفنان بقيمته • ثم كأس الحياة التى ينضب معينها •

استمع الى ذلك الممثل العجوز يقول فى لحظة يأسه :

« •• صفق لى الجمهور ست عشرة مرة الليلة • وتلقيت ثلاث  
باقات من الزهور •• أعجب الجمهور بى أعجابا كبيرا • ثم لم يكلف  
أحدهم بعد ذلك نفسه عناء ايقاظ عجوز مخمور وحمله الى البيت •• لقد  
شخت ، يانيكيتوشكا لقد شخت • ان عمرى ثمان وستون سنة وأنا مريض  
ككلب شريد ، وأكاد اسلم روحى (يتكىء على نيكيتا ويكاد يبكى) لاتتركنى ،  
يانيكيتوشكا ، أنا عجوز بائس ، وعلى شفا الموت ، هذا مخيف ، مخيف  
•• انى وحيد فى الدنيا ، لا أسرة لى ، ولا زوجة ، ولا أولاد ، ولا احد •  
انا وحيد ، كالريح فى الخلاء •• ودعنى أقول لك شيئا • ان وحدتى تخيفنى  
لا احد يفكر فى ، أو يمنحنى قليلا من الحنان •• منذ الذى يعيرنى اكترائه؟  
لا احد •• أجل • يانيكيتوشكا ، لا احد •• الجمهور ؟ الجمهور فى بيته  
ينام الآن فى فراشه ولا يطرق ذلك المهرج العجوز حتى باب أحلامه •• كنت  
شابا وسيما شجاعا مفعما بالحيوية • بالله ماذا حدث لذلك الشباب ؟  
حسنا • ثم بعد ذلك أضحيات ممثلا مبدعا ، ألم أكن فى أيامى الخوالى  
ممثلا مبدعا ، يانيكيتوشكا ؟ بالله أين راح ذلك ؟ ما الذى حدث لحياتى  
تلك ؟ أين ذهب كل شيء ؟ ( ينهض ويتكىء على نيكيتوشكا ) اتعلم ، لقد  
استرجعت الماضى منذ وهلة قصيرة ورأيت حياتى كلها قد انبسطت أمامى •  
ان هذه الحفرة السوداء اللعينة قد ابتلعت خمسة وأربعين عاما من حياتى  
يانيكيتوشكا ويالها من حياة • بمقدورى ان احمق فى ذلك الظلام المخيم  
هناك ، وأرى كل دقيقة من دقائقها ، واضحة بالوضوح الذى أرى به وجهك

وفجأة رأيت ان كل نجاحى اكاذيب وسخافات ، واننى كنت عبدا ،  
مضحك بلاط ، مافونا تافها ، ابقى على قيد الحياة ليرفه عن الناس بعد  
عناء العمل ، وباختصار ، لست الا مهرجا • لقد نفذت الى حقيقة الجمهور  
•• لم أعد أومن بالتصفيق أو بما تكتبه المجلات أو بالجوائز أو بالمسرح •  
من المؤكد انهم سيلهبون اكفهم بالتصفيق من أجلى وسيتهافتون على شراء  
صورتى ، ولكنك عندما تنزل اليهم فانت بالنسبة لهم غريب ملطخ بالأوساخ  
وبصراحة أنت فاجر داعر •• أنا لا أومن بهم •• لا أومن بهم •• هذه  
الحفرة السوداء ابتلعتنى حيا •• لم أعرف ذلك قط من قبل ، ولكن الليلة  
عندما صحت ، رجعت ببصرى الى الوراء واذا بى أرى ثمانية وستين



عاما خلفتها ورائى . وما علق به بصرى هو شيخوختى . لقد غنيت اغنيتى ( يبكى ) لقد غنيت اغنيتى . . ( ينهار . على انه ما يلبث ان يدب الأمل فيه من جديد فيقول مواسيا صديقه الملحن العجوز ) « ليس ثمة وجود لما يسمى الشيخوخة . يانيكيتوشكا منذا الذى ابتدع ذلك الهراء ، على أى حال (يضحك فرحا) هاى ، لا أخالك تبكى ، اليس كذلك ؟ لماذا ، أيها العجوز ، لماذا ؟ ما جدوى البكاء ؟ هيا ، الآن ، خل عنك هذا . ليست هذه هى الطريقة هيا . . (يقبله وقد اغرورقت عيناه بالدموع ) حيث يوجد فن ونبوغ لا توجد شيخوخة ، أو وحدة ، أو مرض ، وحتى الموت ذاته يكون قد سلب نصف قدرته على الافزاع ( يذرف دمعة ) أجل ، يانيكيتوشكا ، ان اغنيتنا قد غنيت ، »

وتنتهى المسرحية بأن يردد الممثل العجوز من أحد أدواره القديمة  
الفقرة الآتية :

« ما الحياة الا طيف يمضى الى زوال ، أو ممثل لا حول له يخطر وينفعل على المسرح ساعة ، ثم لا يسمع عنه بعد ذلك أحد » ، ( سبق لنا ان ترجمنا هذه المسرحية واذيعت من البرنامج الثانى باذاعة القاهرة فى سهرة الاثنين ١١ من يوليو ١٩٦٠ وقام باخراجها الأستاذ نور الدين مصطفى . وقام بدور الممثل العجوز عبد الرحيم الزرقانى ) .

هذه شخصية سفيدلوفيدوف الممثل العجوز . . أحد الأنماط الانسانية التى تزخر بها مسرحيات شيكوف السبع القصيرة تماما كما تزخر بها مسرحياته الطويلة . ( راجع مقالة « الشخصية عند تشيكوف » للأستاذ أحمد عباس صالح بالعدد ٢١ من السنة الرابعة من مجلة « الشهر » . )

ثانيا : أجازة صيف فى الريف :

وانطون شيكوف صاحب محاولة رائعة فى البحث عن نسوع من الدراما تفقد فيه العناصر التراجيدية والعناصر الكوميديية ذاتياتها المعززة للوصول الى وحدة جديدة يلتحم فيها هذان الصنفان من العناصر . وفى مسرحية « أجازة صيف فى الريف » الدليل على ذلك فالوقف ذو صلاحيات درامية وان كان قد صب فى قالب كوميدي . ويرى الناقد المسرحى اريك

بنتلى ان تراجيديات تشيكوف لا تخلو من النوازع الكوميديية كما ان اخف كوميدياته فيها شىء من الرزانة والشجن والعمق الذى فى تراجيدياته الكبيرة .

وان شخصية تولكاتشوف فى « اجازة صيف فى الريف » مثل طيب على نفسيات ابطال تشيكوف ، التى تعتمل فيها احساسيس شتى عنيفة متضاربة متناقضة . احساسيس تضطرم فى اعماق الشخصية تحت سطح من المظهر الساكن . ( راجع ايضا ص ١٦ من مقدمة الدكتور على الراعى لترجمته لمسرحية الشقيقات الثلاث ) وفى اعماق تولكاتشوف يعتمل الغضب والسخط والياس والضعف والانهييار . الشخصية تحملك على الضحك كما انك لا تقوى فى الوقت ذاته على ان تغالب نفسك من ان تتملك الحسرة على ذلك الانسان المهان المتعب المحطم الذى يلقي الضغط والقهر والاعنات وسوء الفهم من الناس كلهم ، من زوجته ، من جيرانه ، من رفاقه ، من الاحياء جميعا .

واذ يذهب تولكاتشوف الى صديق حميم يشكو له وينفس بشكواه غما يحتبس فى صدره من الم وضيق وغيظ راجيا ان يجد لديه بعض الفهم وحسن المواساة - اذ يفعل ذلك نجد ان ما من انسان حتى اقرب الناس اليه . حتى صديقه الحميم . لا يفهمه او لا يمكن حتى ان يفهمه . لماذا ؟ لان كلا منا يفكر فى نفسه ، وفى نفسه فحسب ويضع مصالحه ومطالبه وتصريف اموره قبل سعادة الآخرين وراحتهم ومطالبهم حتى الملحة منها .

ان « اجازة صيف فى الريف » تدور حول الانانية ، وشهداء الانانية فى كل يوم ، بل وفى كل لحظة . والشهداء فى هذا العالم ليسوا شهداء المعارك الكبيرة فحسب ، بل هم ايضا شهداء (المعارك الصغيرة) والصغيرة جدا . وهذا ما اهتم فن تشيكوف بابرازه فى كل اعماله الرائعة . استمع اليه وهو يقول على لسان بطله تولكاتشوف ، لو كنت شهيدا لفكرة ، حسنا ، كنت افهم ذلك ، ولكن ان اكون شهيدا ، الله يعلم لماذا ، شهيدا لغطاء مصباح ، شهيدا لمثزرة لا . اسمح لى ان اتنازل عن هذا الشرف لا . لا . لا بل ان بطلنا الشهيد لا يتركه حتى البعوض يستمتع بلحظة واحدة من حياته . استمع اليه يقول ، لا جدوى . ليس امامك الا ان تستسلم له . وتدعه يفترسك والشهيد يتغذب ويتألم بينما الناس ينعمون باجازاتهم الضيفية ويصرخ الشهيد ولا احد يشفق عليه : لا احد يبرى

فى كل هذا شيئاً غير طبيعى . بل ووصلت بهم الدرجة الى انهم يضحكون بينما انا فى الوقت ذاته على قيد الحياة ، اتفهم ؟ وأريد لذلك ان استمتع بالحياة . هذه الصرخة ليست صرخة بطل هذه المسرحية فحسب ، بل هى صرخة فن تشيكوف بأسره من أكبر أعماله الى اصغرها .

وتنتهى المسرحية بانفجار تولكاتشوف ، فقد تكالبست عليه كل الرزايا ، وانهياره انهيار مضحك فى ظاهره ولكنه فى الواقع مأساة اليمة .

حقا ، لقد أصاب تشيكوف عندما قال : « انها ليست ملهاة » ، بل مأساة ( ترجمنا هذه المسرحية واخرجها للبرنامج الثانى الأستاذ شريف خاطر ) .

### ثالثا : الجلف

أما أشهر مسرحيات تشيكوف القصيرة فهى مسرحية « الجلف » أو « الدب » كما يسميها البعض . وقد قتلت هذه المسرحية ترجمة واقتباسا ، ومع ذلك فهى تثير فى القلب عاصفة من الضحك كلما عرضت لقارئ أو مستمع أو متفرج .

وتتلخص هذه المسرحية فى أن الأرملة بويوف مات زوجها منذ سبعة أشهر فأغلقت على نفسها البيت لا تغادره . لا تقابل أحدا ولا تكلم أحدا ، وتقضى الأيام باكية على زوجها وفيه لذكره ، رغم انه كان فى حياته يضربها ويسىء معاملتها ويخونها . الأرملة جميلة شابة وينصحها الخادم لوقا الا تبدد عمرها فى هذا الحداد الثقيل الوطأة ، ولكنها لاتستمع الى نصائح من هذا القبيل . انها كانت تحب الفقيد وستثبت له أنها ستظل المرأة المحبة الوفية المقيمة على العهد الى الأبد . الى الأبد .

ذات يوم يجىء اليها من يدعى سميرنوف يطالبها فى أصرار أن تدفع حالا مبلغ ألف ومائتى روبل لكان زوجها الراحل مدينا له به . وتمهله الأرملة يومين حتى يعود كاتب الدائرة من سفره ، ولكنه لا يقبل التأجيل بأى حال من الأحوال . كل مدينيه يؤجلونه ويطلبون منه أن يمهلهم مما أوقعه فى مأزق لأن مأمور الضرائب لا يعهل . ومن ثم يهدد سميرنوف



الأرملة بأنه لن يبرح البيت الا اذا دفعت له دينه كله . . انه يكره النساء  
وكان على الدوام يمقتهن وها هو الحظ التعس يضطره أن يتعامل مع سيده  
ويرجوها السداد . لقد اقسم أن يحصل على نقوده . ولن يغادر البيت الا  
وفي جيبه مستحقاته كلها . سيمكث لو اقتضاه الأمر أسبوعا . . شهرا . .  
لا يهم لقد صمم على أن يحصل على نقوده . وهو يسب ويلعن . والأرملة  
الرقيقة المهذبة تكلمه فى أدب وهدوء . وهو يصرخ فيها بلا اكتراث . انه  
يعرف النساء جيدا . . لقد دخل مبارزات كثيرة وجرح من أجلهن ويسبهن  
يعرف كذبهن ومكرهن . . النساء زائفات شريرات لا عقل لهن ولا قلب ،  
رغم مظهرهن الخادع . لقد دقق النظر الى أعماق المرأة ولم يكتف بالنظر  
اليها من الخارج ، وماذا فى الداخل ؟ تمساح . الحب بالنسبة للرجل  
معاناة وتضحية . اما المرأة فلا تعرف من الحب الا القشور . والمرأة  
الوفية فلتة من فلتات الطبيعة تماما مثل قطعة ذات قرون .

ولا تحتل المرأة الحزينة الرقيقة هذا التجريح فتنفجر فى سميرنوف  
بدورها قائلة : انها قد عرفت الرجال جيدا . لقد احبت زوجها الراحل  
أصدق الحب ، فكانت تعبد الأرض التى يسير عليها . وهبت نفسها  
وحياتها وكل شيء . فماذا كان جزاؤها ؟ لقد بدد مالها وسخر منها وعشق  
غيرها ، وكلما فتحت أدراجها وجدت خطاباته الغرامية البذيئة الى عشيقاته  
وما هى الآن تمضى فى وفائها له رغم كل شيء وستمضى مدفونة فى بيتها  
باقية على ذكراه حتى الممات .

كلام فارغ ، هذا رأى سميرنوف . ودليله انها وان كانت قد دفنت  
نفسها حية كما تقول الا انها لم تنس أن تتجمل وتتعطر وتضع المساحيق  
على وجهها ، كاية انثى .

ملاحظة صارخة تثور لها الأرملة الطعينة وتطرد سميرنوف طالبة  
منه أن يغادر البيت حالا .

— ادفعى لى مالى وأنا أرحل .

— لا مال عندى لك . لن أدفع لك شيئا ، اغرب عن وجهى .

— الا تستطيعين ان تكونى مؤدبة معى ؟

— معك . . انت أيها الوحش . .

— وبأى حق تحدثيننى هكذا . لقد سببتنى .

- انت تحاول اخافتى بساعديك القويين .. وصوتك الذى كصوت  
الثور .. انت جلف !

- ما من أحد يشتم جريجورى سميرنوف • ولا يعينى انك التى !  
- جلف .. جلف .. جلف !

- المساواة بالرجال • هذا ما تطالب به المرأة على الدوام • حسن •  
انى ادعوك الى المبارزة ، اذن .. هنا .. الآن !

- لا أخافك .. سأحضر مسدس زوجى حالا .. وسيسعدنى كثيرا  
أن أطلق رصاصة على دماغك السمج •

يؤخذ سميرنوف .. ويدهش لهذه المرأة • انها امرأة من ناس !  
ليست طفلة بكاءة كغيرها من النساء ! .. يالها من امرأة ! انها قذيفة  
حية .. ياللعار لو قتلها .. انه معجب بها أشد الاعجاب ! الجلف الذى  
يحتقر النساء ويعاملهن بمنتهى الازدراء مفتون بأرملة لا تأبه بالرجال ابدا  
وليس لها من هم فى الحياة الا البقاء وفية لذكرى زوجها الراحل •

وببراعة تشيكوف يتحول المشهد الأخير المتفجر بالكراهية المتبادلة  
الى حب متبادل • سميرنوف قد نسى دينه والأرملة بوبوف نسيت  
حدادها .. والزواج بينهما اضحى وشيكا ومؤكدا •

لقد كان تشيكوف ، فى مسرحياته القصيرة على الأخص رائد  
« المنطق المعكوس » الذى اضحى دعامة أساسية من دعائم الدراما الحديثة •  
كيف أوصلت كل تلك الكراهية التى رأيناها فى « الجلف » الى الحب  
والزواج ؟ والمضحك فى هذه المسرحية القصيرة مرعب أيضا : هل  
تلك الدموع التى ذرفت على الفقيد وكل ذلك الصياح عن الرجولة وازدراء  
النساء المخادعات بطبعهن - كل هذا يروح فى النهاية هباء ؟

#### رابعاً : طلب زواج

واذا كان « المنطق المعكوس » فى « الجلف » قد بدأ من موقف متفجر  
بالشحناء لينتهى الى اللوئام والصفاء • فان شيكوف فى مسرحيته « طلب  
زواج » يعطينا صورة مغايرة للمنطق المعكوس وتتلخص هذه المسرحية فى  
أن الشاب لوموف يذهب لزيارة جاره شوبوكوف طالبا يد ابنته • ويخرج  
الأب جذلاً مسروراً ليبحث عن ابنته ويخبرها بالنبا الذى كان يتمناه منذ

أمد بعيد لتتوثق أواصر المصاهرة بين الأسرتين اللتين تتجاور أملاكهما وأراضيهما . تدخل الفتاة ناتاليا مرحبة بالفتى دون أن تعرف بعد الهدف من زيارته ، واذ بالحديث يدور بينهما عرضا حول الحدود بين أملاك أسرتيهما ويتطور بصنعة فائقة الى خلاف متزايد على ملكية قطعة صغيرة من الأرض . ويصر كل من الفتى والفتاة على ملكيته لها . لا لأن الشاب يكثر بالأرض في حد ذاتها بل لمجرد المبدأ والفتاة تصرخ في وجهه معتقدة انه انما جاء لينازع اسرتها ملكية تلك الأرض . ويضيع الفرض الاصيل من زيارة لوموف في غمرة الصياح ومقارعة الحجة بالحجة .

وعندما يعود شوبوكوف والد الفتاة يجد نفسه قد انغمس في الشجار بدوره دون أن تتاح له الفرصة لأن يكف عنه أو يوقفه يالها من شهوة بين الجيران على الشجار سيصل الأمر الى القضاء . ويهدد الشاب برفع دعوى لإثبات ملكيته ويرد شوبوكوف وابنته عليه بأن يذهب حيثما شاء . ويتطور الشجار الى سباب متبادل للأجداد والأسلاف . لقد كانوا سارقى أرض . كانوا جماعة من الرعاع . سكارى . مجانين .

ويمضى هذا التراشق المحموم حتى يسرى المرض الى جسد الشاب من فرط الشتائم التي صبقتها الفتاة وأبوها على رأسه . وخرج الشاب مطرودا من بيت حميه المنتظر فقد جاء ليسرق أرضه لا ليخطب ابنته . أجل لا ليخطب ابنته ، وما أن تسمع الابنة انه جاء لخطبتها حتى تقع في كرسيها باكية صارخة في أبيها : لماذا لم تقل لى هذا من أول الأمر . اسرع . اسرع الآن . احضره . أعدده الى هنا .

— كيف بعد ان شتمناه . . ولعنناه . . وأهاناه ؟ !

— أوه ، انه خطوك يا أبى . . خطوك .

ولكن ها هو الشاب يعود على عجل .

— حدثيه انت اذن . . سأذهب أنا لأذبح نفسى من الخجل . .

كان الخلاف مجرد خلاف على المبدأ . أما الأرض في حد ذاتها فلا قيمة لها بالنسبة اليه . هذا ما يقوله الشاب ، وهو يلهث . ساقه تؤله ، وحاجباه تؤلمانه أيضا . وتطيب الفتاة من خاطره وتهون عليه الأمر . وتجاول أن تغير مجرى الحديث فتسأله عن هوايته المفضلة الصيد ، فيقول لها ان كلبه قد أصابه السوء . وقد اشتراه غاليا . ولكن الفتاة تتحدث عن كلب أبيها .

— انه افضل وأرخص



— كلا ، كلبى أفضل وينحدر من سلالة أرقى .

— كلا ، كلب بابا أفضل .

— كلا ، كلبى أنا أفضل .

وهكذا تعود الدوامة من جديد . ويخزن الشاب فى مقعده مغشياً عليه ، فينتاب الفتاة الهلع عليه . وتجرى لاحضار قدح من الماء . وما أن يفيق الفتى قليلاً حتى يسارع شوبوكوف الى وضع يده فى يد ابنته ويقول له :

— مبروك ، مبروك ، ابنتى قبلت الزواج منك . هيا لنشرب نخب زواجكما .

وتنتهى المسرحية بينما يهم الفتى والفتاة بمعاودة الشجار .

#### خامسا : حفل زفاف

أما « حفل الزفاف » فهى ليست مسرحية بمعنى الكلمة انها مجرد لوحة ، بل مجرد لقطة صورت على عجل ورسمت فى خطوط سريعة .

وتنحصر هذه المسرحية فى أن العريس يلاحق ليلة الزفاف أم العروس وهى منشغلة بالاشراف على الترتيبات النهائية اللازمة للحفل . ويلومها على أنها لم تف بوعدها قبله ، فهى وان كانت قد جهزت ابنتها بما اتفقا عليه ، الا أنها نكصت بوعدها فى مسألة يعتبرها هامة . انها وعدت بأن تعطيه مع بائعة ابنتها ورقتى يانصيب . فإين هما ؟ لقد اكتشف هذا المساء فحسب انها مخلوقة استغلالية . هو لا يريد ورقتى اليانصيب فى حد ذاتهما ولكن المسألة مسألة مبدأ . ولا يحب أن يضحك عليه أحد .

ثم هناك وعد آخر . لقد وعدت الأم بأن يحضر الحفل جنرال . أجل جنرال حتى يضيف على الحفل مهابة وأهمية فتمضى الأيام ويظل يذكر حفل الزفاف . على أن الأم بدورها أسفة على أنها لم تستطع أن تفي بهذا الوعد ولكن الذنب ليس ذنبها فقد كلفت موظفا فى شركة للتأمين من معارفها وقد بحث عن جنرال دون جدوى .

ثم هناك مسألة أخرى . كيف يدعى الحفل الفتى كاتب التلغراف فى حين أنه كان يغازل العروس دأشبينكا من قبل ؟

– اليس لديكم اى اعتبار لعواطفى ؟

والعريس من الصنف المتذمر ، وهو دائب الشكوى فى حين انسه  
سيجعل داشينكار – على حد قوله – اسعد امرأة فى الوجود ، فقط لو  
كانت الام تقى بوعددها ، وعلى الأخص فى شأن ورقتى اليانصيب • يالها  
من خطوة خطيرة • الزواج • انه يستأهل امعان النظر •

وتمضى احداث الحفل : شرب الانخاب ، وتناول العشاء ، والصخب  
والضجيج ، ويدور حديث عن منافع ادخال الكهرباء فى البيوت ومضاره ،  
وعن الزيجات التى تتم عن حب وتلك التى تتم عن طمع فى مال العروس •  
ويثور العريس على الفتى يات كاتب التلفزيون • ويتدخل الحاضرون ليهدثوا  
روح العريس ويلكحوا جماحه عن الشجار • وتعزف الموسيقى انغامها  
المرحة •

ثم يدخل موظف شركة التأمين وينتقى بأم العروس السيدة زيجالوف  
جانبا ويعلنها بالنبا السعيد • سيشرف الحفل جنرال كطلبها ، انه فى  
الثمانين أو ربما فى التسعين ، ولكنه جنرال حقيقى على اى حال ، جنرال  
من لحم ودم • صحيح انه كان يعمل فى البحرية برتبة قبطان ولكن هذا  
لا يهم فرتبته تعادل رتبة جنرال على البر •

وعندما يحضر القبطان ريفونوف يمضى فى رواية ذكرياته عن البحر •  
وهو ثقيل السمع ، جاء الى الحفل تلبية لدعوة موظف التأمين كى يدخل  
البهجة على قلوب هؤلاء القوم الطيبين • ويكتشف القبطان العجوز فى  
النهاية الخدعة القذرة • لقد تقاضى موظف التأمين من أم العروس خمسة  
وعشرين روبلا لكى يرشو بها جنرالا للحضور فينسحب القبطان ويمضى  
الحفل فى الدوران •

ولكن هل يستأهل موظف التأمين الخمسة والعشرين روبلا ؟ انه من  
ناحية لم يستحضر جنرالا بل مجرد قبطان وهو أمر مخيب لامانى أسرة  
العروس • ثم ان القبطان لم يحضر الا متبرعا • ولم يدخل مجيئه اى  
قسط من البهجة على الحفل •

سادسا : مضار التبع

اما « مضار التبع » فهى اقصر مسرحيات شيكوف السبع ويؤديها  
ممثل واحد يقوم بدور المحاضر الذى يدخل وينحنى للحاضرين فى وقار

ويبدأ محاضراته • لقد اقترحت عليه زوجته ان يلقي محاضرة لأغراض خيرية • ولم لا ؟ اذا كان عليه ان يحاضر فلا يعنيه الغرض الذى يحاضر من أجله • حقا ، انه ليس أستاذا ولا يحمل درجات جامعية ، ولكنه منشغل بالمشكلات العلمية طيلة ثلاثين عاما على حساب صحته وراحته ، وهو شغوف بالمنطق المجرد • ويكتب من وقت الى آخر محاضرات شبه علمية ما يلبث ان يمزقها •

موضوع محاضرة الليلة مضار التبغ على الجنس البشرى • صحيح انه من مدخنى السجائر لكنها مشيئة زوجته أن يتكلم عن مضار التبغ فلا مفر من أن يتكلم عن ذلك • وهو يحذر الحاضرين من الاستخفاف بما سيقوله ففى ذلك ضرر بالغ •

ورغم هذه المقدمة التى توحى بأن محاضرتنا سيدلى بمعلومات علمية على جانب من الأهمية ، فانه ينزلق سريعا الى سرد خواطر ذاتية لا شأن لها بالتبغ ومضاره من بعيد أو قريب • انه رجل عصبى • أصيب بالعصبية منذ أن انجبت له زوجته الابنة الرابعة • وزوجته تدير مدرسة خاصة ، أما هو فيقوم بأعمال البيت ، ومنها صيد الفيران وشراء الحاجيات من السوق • وزوجته ثائرة مكفهرة الخلق على الدوام وعندما تثور تنعته بالجرد وهو لا يحصل على كفايته من الطعام ويمضى كل يوم والجوع فى أحشائه •

الوقت المعين للمحاضرة محدود • وينظر المحاضر من وقت الى آخر فى ساعته اذ يخشى أن يتعدى الزمن المقرر له ويخرج عن الموضوع • ولكنه ينزلق الى رواية الخواطر الشخصية • انه يساعد زوجته فى القيام بمهام المدرسة أيضا • ويعطى كثيرا من الدروس للتلاميذ الصغار ، بل انه يدرس حتى الرقص والغناء فى مدرستها ويمضى فيعطى للحاضرين بيانات عن رسوم الدراسة وعنوان المدرسة ويدعوهم الى ارسال أولادهم للالتحاق بالمدرسة •

وتستغرقه خواطره الشخصية ، فيجاهر الحاضرين الذين جاءوا ليسمعوا محاضرة عن مضار التدخين - أى عن حقيقة علمية موضوعية - بأنه تعس فى حياته ، ويحس فى قرارة نفسه بالحاجة الى أن يصرخ بأعلى صوته وان يفر هاربا الى أقاصى الأرض • ولا يجد من يفتح له قلبه ويشعر مرارا بالحاجة الى البكاء • انه شقى ولكنه أمامهم استنجد



الأباء : سبع بنات • وحياة زوجية عمرها ثلاثة وثلاثون عاما مضت كما لو كانت لحظة خاطفة • هل كانت سعيدة ؟ لا يشك أحد في هذا ، ولكن لو توخينا الصدق فلعنة الله عليها •

ويتمالك المحاضر نفسه ويتلفت يمنة ويسرة خشية أن تكون زوجته قد جاءت الى المحاضرة ، ولكنه لا يجدها • هذا احسن ، بإمكانه إذن أن يفضض عما في قلبه ، أن بناته قد تأخرن في الزواج ، ما من عريس جاء يطلبهن • ربما لأنهن خجولات ومنطويات على أنفسهن مما يجعل الاقتراب منهن أمرا صعبا على الفتیان • ويوجه الدعوة للزيارة والتعرف ببناته في بيت عمتهن يومي عيد الميلاد وعيد الفصح ، فأنها تقيم حفلة عشاء في كل من هاتين المناسبتين • وفي مثل هذه المناسبات يشرب كأسا ويدخله شعور رائع بالحزن • فهو يتذكر صباه ويحس لكما لو كان يجري هاربا • وكم تمنى أن يجري هاربا والا يلتفت وراءه قط • لا يهم الى أي مكان يهرب ، فقط أن يبتعد عن تلك الشحيحة الشريرة الخبية ، زوجته التي مضت تسويه العذاب حوالى ثلاثين عاما ، وأن يتخلص من تلك الحياة التافهة التي يحياها وأن يقف في مكان ما بعيدا في وسط حقل من الحقول ، مثل شجرة يرقب القمر الوضيء الوديع ، ولا يذكر شيئا على الإطلاق •

ويصيح المحاضر : اتعرفون ماذا أود أن أفعل الآن ؟ أن أخلع هذه السترة العجوز الشقية التي لبستها في حفل قراني منذ ثلاثة وثلاثين عاما مضت ، والتي مازلت البسها عندما اذهب لالقي المحاضرات لأغراض البر • ويخلعها بشدة ويلقى بها أرضا ويدوسها بقدميه • ويمضي المحاضر قائلا : أنا مهلهل مثل هذه السترة ( يرفعها المحاضر ليسرى الحاضرين سترته الممزقة من الخلف • ولكن ما يلبث أن يسارع الى القول لهم : ) لا تعتقدوا أنني أريد شيئا ، أنا أفضل من ذلك بكثير • أنا نوع سام من الناس • وعندما كنت شابا كنت ذكيا ودخلت الجامعة • وكانت لدى أحلامي • وكنت أعتبر نفسي انسانا ، واليوم ما عدت أريد شيئا ، الا السكينة والهدوء •

ويجبل المحاضر بصره من حوله ويرتدى سترته على عجل • لقد انتهى الوقت المحدد للمحاضرة • ويناشد الحاضرين أن يقولوا لزوجته اذا ماسالتهم ان الغبي • • زوجها • • قد تصرف بوقار • وينظر الى جانبي المسرح • ويبدو عليه انه لمح زوجته آتية ، فيتنحنح ويرتفع صوته محاضرا : أن التبغ يحتوى في الواقع على ذلك السم الفظيع الذي وصفته لكم توا •

لهذا انصحكم أن تكفوا عن التدخين • واذ اختتم حديثي عن مضار التبغ  
أرجو أن تكون محاضرتي قد عادت عليكم ببعض النفع •  
وينحني المحاضر للحاضرين ويخرج في وقار وأنفة •

### سابعاً : الاحتفال التذكاري :

أما آخر مسرحيات شيكوف القصيرة التي تعرضها في هذه الصفحات  
فهى « الاحتفال التذكاري » وابطالها هم هيرين صراف فى بنك وهو رجل  
نزق حاد الطبع • ومدير البنك شيبوتشين فى منتصف العمر مغرور مختال  
يلبس مونوكلا • وتيتيانا زوجة شيبوتشين فى الخامسة والعشرين تافهة  
طائشة ، واناستاسيا وهى عجوز مزعجة ترتدى معطفا قديم المظهر •  
وأخيرا ثلاثة من موظفى البنك يمثلون هيئة مستخدميه • ولنشاهد الآن  
كيف يحرك شيكوف هذه الشخصيات فى مسرحيته القصيرة •

هيرين الصراف فى حالة ارهاق وانفعال شديدين • لقد أمضى ثلاثة  
أيام فى عمل متواصل يعد الترتيبات اللازمة للاحتفال بمرور خمسة عشر  
عاماً على تأسيس البنك وهو منكب على تحضير التقرير الذى سيتلوه  
المدير فى غمضة عين بينما أفنى هو اعصابه فى مراجعة الأرقام وتجهيز  
الاحصائيات ، وقد قاض به الارهاق ، وأضحى يرى أمامه بقعا  
سوداء وشرائط وعلامات استفهام •

يدخل المدير شيبوتشين وقد تأبط دفتره للصور التذكارية اهدى اليه  
توا •

ـ حسن ، كيف حال التقرير ؟

ـ بقيت خمس صفحات •

ـ حسن ، سيكون جاهزا الساعة الثالثة ؟

ـ ياذن الله ، مالم يعوقنى عائق •

ـ الاحتفال سيكون فى الرابعة •

ويجلس المدير متعبا ويأخذ الجزء الذى انجز من التقرير ليلقى عليه  
نظرة • ثم يتجاذب أطراف الحديث مع هيرين :

١٠ التقيت مرة أخرى بزوجتك واختها ، ياهيرين . وقد اشتكت لى زوجتك من أنك طاردهما أمس بمطواة . ما هذا أيها الرجل ؟

١١ شيبوتشين وجق جلال هذا الاحتفال ، من فضلك ، انى عملت فى البنك خمسة عشر عاما كعبد رقيق ، فأرجوك دع أمورى العائلية وشأنها .

١٢ انك يا هيرين تبدو وقورا امام الجميع الى ان تقفز أمامك امرأة فتضحى شخصا آخر . أنا لا أرى ما الذى تجده سيئا فى النساء .

١٣ وأنا لا أرى ما الذى تجده حسنا فيهن .

١٤ ويعود شيبوتشين الى موضوع البنك والحفل :

١٥ لقد اهدى الى الموظفون دفترا تذكاريا . وسيقدم لى كبار الموظفين كأسا فضية . وسيقف أحدهم ويخرج من غمد جلدى خطبة يقرأها على الحاضرين .

١٦ ان شيبوتشين مفتح العينين وقد قام البنك كله على كاهله . لقد اشترى هو الهدية التى ستهدى اليه ، والدفتر التذكارى ، بل والغمد الجلدى الذى طويت فيه الخطبة . وأكثر من ذلك كتب هو الخطبة التى ستتلى تكريما له . وقد عني بالمظاهر طوال السنوات التى نما فيها البنك . قد لاتهم المظاهر فى حياة الفرد الخاصة ولكن بالنسبة لمؤسسة محترمة فلا بد من المظاهر .

١٧ - والآن . . انت ياهيرين تجلس فى هذه الثياب البالية . وقد احطت عنقك بهذا الوشاح القمى . وكبار الموظفين ينتظر حضورهم من ساعة الى أخرى . كيف لم تراع يا صاح هذه المناسبة وتلبس شيئا ملائما ؟ اما كان يجب ان ترتدى على الأقل سترة سوداء ؟

١٨ ويمضى هيرين فى كتابة الأرقام فى التقرير المطلوب منه انجازه قبل الثالثة . انه لا يعنيه الاحتفال فصحته أهم بالنسبة له من كل الاحتفالات . وهو مصاب بالتهاب فى كل جسده ، ولابد ان يتدثر قدر الامكان . ثم انه سيتحاشى الاحتفال لأن بعض السيدات دعين لحضوره ، وليس من ورائهن الا المتاعب .

١٩ مثلا ، زوجتك يا شيبوتشين جاءت الى فى الاسبوع الماضى تقول لى امام الملا هل صحيح أن البنك قد اشترى كمية كبيرة من تلك الأوراق



المالية التى يقولون عنها انها هابطة السعر فى السوق ؟ وامام الملا ؟ كيف ترتاح نفسك ، يارجل ان تفضى الى النساء بالاسرار ؟ ليس من ورائهن غير المتاعب .

- حسن ، حسن ، يالها من افكار كئيبة ترددها يوم الاحتفال . هذا يذكرنى بان زوجتى ستحضر الحفل . يا للتعاسة ! اعنى ، يا للسعادة وحضورها يعنى انى سأضطر الى قضاء اللمسية كلها معها .

وتدخل الزوجة مرحة وتمضى فى سرد شكايات تافهة لا آخر لها بينما على هيرين ان ينجز التقرير قبل الساعة الثالثة . ثم يتعالى من الخارج صوت امرأة تجاهد للدخول . ثم تدخل اناستاسيا ميرتشوتكين حاملة مظلة . انها تريد مقابلة المدير شخصيا . كان زوجها موظفا بالقسم الطبى فى وزارة الدفاع ثم مرض ولزم الفراش خمسة أشهر ففصل بغير ما سبب . وعندما توجهت لصرف مرتبه وجدت انه قد خصم منه مبلغ ٢٤ روبلا و ٣٦ كوبىكا . قيل لها انه المبلغ الذى اقترضه من مؤسسة العون المتبادل . وكيف يقترض دون اذنها ؟ انها امرأة فقيرة تؤجر غرضا لتعيش انها ضعيفة لا حول لها ولا نصير . كل الناس يشتمونها ولا تحظى بكلمة طيبة من أحد .

وبينما تمضى اناستاسيا فى عرض مظلمتها الغامضة . تمضى تيتيانا فى الثروة الى هيرين اراد ام لم يرد . لقد تقدم الى اختها كاتيا خطيب وسيم رشيق ولكنه عاطل مفلس ، ومع ذلك وقعت كاتيا فى خبسه . فاستنجدت الأم فى ذلك بابنتها تيتيانا . يا لللعنة ! أخطأ هيرين فى الحساب بسبب تشتت ذهنه ، ويتذمر فتلومه تيتيانا على انه لا يعرف كيف يصنع الى سيدة .

اما المدير شيبوتشين فقد قرأ مظلمة العجوز ولم يفهم منها شيئا ما المطلوب منه ؟ لا يعرف :

- هذه المظلمة ، يا سيدتى ليست من اختصاصى - هذا بنك . مؤسسة خاصة وزوجك كان موظفا بالحكومة .

- سيدى المدير . انت رجل ذو نفوذ . هذا ما قال لى زوج ابنتى لقد قال . اذهبى يا أماء الى صاحب الفخامة شيبوتشين . انه يستطيع ان يصنع لك كل ماتريدينه .

- الا يمكنك ان تتبينى ان الامر ليس فى اختصاصى !
- لكن ، يا صاحب الفخامة ، انا احمل شهادة طبية تثبت ان زوجى كان مريضا • هاهى ، الق نظرة عليها من فضلك •
- حسن ، حسن ، ولكن لا شأن لى بالموضوع •• لابد ان زوجك يعرف أين يجب ان تتوجهى •••
- انه لا يعرف شيئا على الاطلاق ، يا صاحب الفخامة •
- مرة اخرى ، يا سيدتى ، اقول لك هذا بنك ، مؤسسة تجارية •
- أجل ، اعرف • ولكن الا يمكنك على الأقل يا صاحب الفخامة ان تجعلهم يدفعون لى خمسة عشر روبلا من الحساب •
- يتنهد شيبوتشين وينفجر هيرين : اذا استمر الحال على هذا المنوال فلن انجز التقرير •
- يا سيدتى ، الا يمكنك ان تفهمى ان من العبث ان تشغلينا بهذه المسألة ؟ انك كما لو كنت تحاولين ان تحصلين على طلاق من مجلس للبقالة •• لدينا اليوم احتفال وربما جاء احد من لحظة الى اخرى من فضلك انصرفى •
- ولكن ، يا صاحب الفخامة ، اشفق على امرأة ضعيفة لا حول لها ولا معين • انا متعبة ومنهكة •• وزوج ابنتى طرد من عمله •
- لا استطيع الكلام اليك •• عندى صداد •• انت تضيعين وقتى •• عزيزى هيرين اشرح الامر من فضلك لهذه السيدة •
- ويهرول شيبوتشين خارجا من الغرفة ليلحق بزوجه تاركاً مهمة التخلص من العجوز اللحوح الى هيرين المسكين الذى عليه ان ينجز التقرير قبل الساعة الثالثة • ويقبل عليها هيرين ويسألها غاضبا :
- حسن ، ماذا تريدان ؟
- انا امرأة ضعيفة ، لا حامى لى ولا نصير • قد ابدو قوية البنية ولكنك لو شرحتنى ستجد كل جزء فى جسمى مريض • لا اقوى على الوقوف الا بمشقة ، بل ولم استمتع بقهوتى هذا الصباح !
- سالتك سؤالاً بسيطاً ، ماذا تريدان ؟

— كل ما أريده هو ان تقول لهم أن يدفعوا لى خمسة عشر روبلا الآن • وسنتدبر الأمر آخر الشهر بالنسبة للباقي •

— ولكن الم يقل لك توا فى كلمات صريحة ان هذا بتك ؟  
— أعرف ، أعرف واذا أردت يمكننى أن أريك الشهادة الطبية •  
— أهذا رأس تلك التى تحملينها على كتفك أم ماذا ؟

— لماذا ، ياسيدى ، تقول لى ذلك • كل ما أطلبه هو : هل سأحصل على ما يخصنى أم لا ؟ أنا لا أكثر بمال الآخرين ، بل بمالى وحده أكثر •

— وكل ما أسألك ، يا سيدتى العزيزة ، هل هذه رأس تلك التى تحملينها على كتفك أم لا ؟ ولعنة الله على لو مضيت أبدد وقتى فى الحديث اليك !

ويشير لها هيرين الى الباب طالبا منها الانصراف • وتسأله العجوز دهشة :

— ولكن ماذا عن النقود ؟

— هذه ليست رأس انها قطعة من الخشب !

فتستاء العجوز وتقول :

— آوه ، أهذا اذن الأمر ؟ حسن ، بإمكانك ان تتحدث على هذا النحو إلى زوجتك ، ولكن أنا زوجى موظف حكومى ، فحذار !

ويفقد هيرين زمام أعصابه ويصيح فيها :

— اخرجى !

— حاول اخراجى وسترى ماذا يحدث لك •

يتمالك هيرين أعصابه بصعوبة :

— اذا لم تخرجى توا سأنادى الحارس ليلقى بك خارجا ! والآن

• اخرجى •

ويدق هيرين الأرض بقدمه ، ولكن العجوز تجيبه :



– لا تظن انك تستطيع اخافتى .. لقد التقيت بكثيرين ممن على شاكلتك ، أيها الشحيح !

– لم أر فى حياتى مثل هذه المرأة ! أوه ، رأسى يسبح فى الصداغ انى أنذرك للمرة الأخيرة ، هل تسمعيننى ؟ اذا لم تخرجنى من هذه الغرفة .  
توا ، أيها الوطواط العجوز ، سأسحقك سحقا ! احذرك ! أنا أغلى من الغضب ! سأصيبك بعامة تبقى بك طوال العمر ! ربما ارتكبت جريمة !

– آه ، نباحك اسوا من عضتك ! لا يمكنك ان تخيفنى ! اعرف أى صنف انت !

وينهار هيرين فى يأس .

– لا أطيق رؤياها . أنا مريض . لا يمكننى الاحتمال اكثر من ذلك !  
المكان موبوء بالاناث ! لن انجز التقرير أبدا .

– هل انا طلبت شيئا من مال الآخرين ؟ كل ما أطلبه هو حقوقى .  
حقوقى القانونية .

واذ تلمح اناستاسيا ما يرتديه الصراف فى قدميه حتى تنفجر فيه مؤنبة .

– لابد أن تخجل من نفسك ! تجلس فى مكتب محترم مثل هذا لابسا خفيك ، يا عديم التربية !

ثم يدخل شيبوتشين وزوجته التى تحكى له حكاية أختها كاتيا والشاب المفلس الذى تقدم لخطبتها فرفضته فأطلق الرصاص على صدره . ولكن الطبيب تمكن من انقاذه وأغمى على كاتيا . ويلمح شيبوتشين ان انستاسيا مازالت بالغرفة وتبتدره قائلة وهى تشير الى هيرين :

– يا صاحب الفخامة ، هذا الرجل قال لى ان رأسى من خشب قلت له ان يعتنى بطلبى وكل ما فعله هو السخرية منى وسبى . أنا ضعيفة .  
يا صاحب الفخامة ولا حامى لى ولا نصير .

– حسن ، يا سيدتى . سأنظر فى الأمر بنفسى فى أول فرصة .  
فقط اذهبنى الآن تعالى فيما بعد .

ويمضى هيرين الى شيبوتشين فى هدوء ويطلب منه أن يدعو الخازن ليلقى بها الى عرض الطريق فالى متى سيحتملونها ؟  
ويجيبه شيبوتشين منزعجا :

— كلا ، كلا ستشرح فى الصباح • ان كل من فى العمارة سيعرف  
الأمر •

فيكاد يبكى هيرين قائلا :

— لكن على أن انجز التقرير •

ينهار المدير باكيا ويقول مولولا :

— كلا ، لا احتمل ، لا احتمل • خلصنى منها ياهيرين ! اخرجها من  
هنا ! ساعدنى •

فيمضى هيرين الى تيتيانا ويصيح فيها :

— اخرجى من هنا •

ويصيح فيه شيبوتشين مصححا :

— لا ، لا أعنى زوجتى • بل تلك • ذلك الغول ، هناك •

ولكن هيرين لا يفهم ويمضى فى صياحه فى تيتيانا :

— اخرجى • اخرجى • اخرجى •

— هذا فظيع ! عندى انهيار ! خلصنى منها ! اركلها خارجا •

— اخرجى من هنا والا حطمت كل عظمة فى جسمك سأصيبك بعامة  
مستديمة ! سأرتكب جريمة !

وتفر تيتيانا صارخة من أمامه بينما يجرى وراءها مطاردا • فيضطر  
شيبوتشين الى ملاحقتها قائلا :

— كف عن ذلك يا هيرين ! دعها وشأنها ! وحق الآله اسكتى ياتيتيانا،  
لا تولولى ! فكرى فى سمعة البنك !

وتعاود انستاسيا الحاحها وتمضى فى منطقتها :

— يا صاحب الفخامة ، متى سأحصل على النقود ؟ انى فى حاجة  
اليها توا •

— سبق ان أخبرتك ، ياسيدتى ان هذا بنك • • مؤسسة خاصة •

— لا تكن قاسيا ، يا صاحب الفخامة ، كن أبا شفوفا بى • لو لم

يكن الشهادة الطبية كافية ساحضر شهادة من قسم البوليس . قل لهم  
ان يعطوني النقود !

ويسالها شيبوتشين فى النهاية مغلوبا على امره :

— حسن ، كم تريدن ؟

— أربعة وعشرين روبلا وستة وثلاثين كوبيكا .

— حسن ، هاهى خمسة وعشرون روبلا ، واحتفظى لنفسك بالباقي  
واخرجى من هنا .

تدس العجوز المبلغ فى جيبيها ، ولكنها لا تنصرف .

— ماذا تريدن الآن ؟

— الا يمكن لزوجى ان يعود الى وظيفته ، يا صاحب الفخامة ؟

يقلع ميرين عن مطاردة تيتيانا ولكنه ما ان يلمح انستاسيا أمامه  
حتى يشرع فى مطاردتها :

— اخرجى ! اخرجى ! امسكوها . اضربوها ! اذبحوها ! اخرجى .  
ويصيح فيه شيبوتشين :

— كف عن الصياح ! من فضلك من فضلك ، وحق الآله كف .

ولكن ميرين يمضى فى تعقب اناستاسيا ثائرا :

— دعنى ! اقتلوها : اقتلوها ! اسحقوها ! مزقوها اربا اربا !

ويدق الباب ويدخل ممثلو هيئة مستخدمى البنك ليقدموا له الكأس  
التذكارية ويلقوا فى تحيته خطبتهم ، بينما الغرفة تضج بالهرج والمرج مما  
يجعل المدير الوقور الذى جاهد كى يتحاشى الفضائح من أجل هذه اللحظة  
التاريخية ، يفقد صوابه ويصرخ مهلوسا :

— السمعة ! المركز الأدبى ! الحفل . . ما الحياة الا حلم فارغ !  
وازاء هذه الحالة يسحب ممثلو هيئة المستخدمين مرتبكين وينجنى لهم  
ميرين عند الباب الذى يغلقه وراءهم ويمضى فى مطاردته للامراتين اللتين  
تولولان وتصرخان نعرًا من الرجل الذى يريد أن يشرب من دم كل  
النساء بينما يسبدل البستار .



## ثامنا : مسرحيات تشيكوف القصيرة والمسرح الحديث :

لقد مهد تشيكوف فى مسرحياته القصيرة الطريق أمام المسرح الحديث فقد نمت فى تلك المسرحيات ( أكثر من مسرحياته الطويلة ) تيارا من النتائج العكسية المبنية على اصطدام منطقين متعارضين ثم تداخلهما . ومنطق تشيكوف هنا منطق يستأهل الاهتمام به . انه منطق الازدواج . منطق الكل فى الواحد . منطق طرفى النقيض الذى يسمح بأن يكون الحب امتدادا للكراهية المفرطة ، والملاهة امتدادا للمأساة . ومن هذا المنطق المتضاد نشأ تيار المسرح الحديث الذى سوف نراه عند يوجين يونيسكو على الأخص وهو يقول انه « ما من جاد سوى المضحك » مع مراعاة ان اليأس والتجريد فى مأسى أونيسكو المضحكة اعظم من الحب والبهجة .

ثم تلك الموجة المتزايدة من الصخب والهرج الذى تنتهى به العلاقات الانسانية ظاهرة ينحدر فيها المسرح الحديث ولا شك عن تشيكوف . وكم يذكرنا الشجار الذى تتزايد حدته خلال مسرحية « طلب زواج » بالشجار الذى تنتهى به مسرحية يونيسكو « المغنية الصلحاء » ( راجع فى منطق هذه المسرحية مقالتنا فى « المجلة » عدد مارس ١٩٦٤ بعنوان « فن يونيسكو فى مسرحيته الأولى » ) مع مراعاة أن الشجار فى مسرحية تشيكوف نابع عن سوء تفاهم بين طرفين ويعبر عن حالة نفسية فردية . ولهذا كان من الممكن فهمه والافتناع به بسهولة وان كان فهمه يؤدى بنا الى الضحك من تفاهة أسباب الشجار أما فى مسرحية يونيسكو فهو انفجار غير مسبوق بأسباب مفهومة تدفع اليه .

ثم ربما كانت العجوز انستاسيا خير دليل على نزعة معاصرة نماها فى المسرح الحديث كاتب مثل ارتور ادموف الذى يكاد يقوم مسرحه على أن ما من أحد يفهم الآخر ، وكل يغنى على ليله . والحديث بين الناس لا ينطوى على أى تجاوب أو تفاهم بل ان كلا يهيم فى بيداؤه .

هكذا يبدو لنا تشيكوف فى مسرحياته القصيرة . ونود أن نقول فى ختام هذه الصفحات انه ليس بلأزم أن يكتب المرء المسرحيات الطويلة حتى يبدع عملا دراميا . بل قد يكتب أقصر المسرحيات ويحقق بذلك عملا خلاقا . فالمسرحية القصيرة - كالقصة القصيرة باب عريض يمكن ان يدخل منه المؤلف لبلوغ قمة النجاح . وليس بلأزم أن تقترب فكرتنا عن المسرح وروائعه بالمسرحية الطويلة .



## المطلب الثاني :

### مسرح ميشيل دي جيلدرود

#### ● نبذة عن حياة جيلدرود :

ولد الكاتب البلجيكي الكبير ميشيل دي جيلدرود في الثالث من أبريل ١٨٩٨ ابناً لأسرة من أصل فلاندرى . وقد ورث عن أبيه الذي كان يعمل في دار الوثائق العامة ببروكسل حماسه للتاريخ وعن أمه خيالها الجامح وحبها الشديد للحكايات الخرافية .

وقد شغف ميشيل دي جيلدرود في السنوات من ١٩١٠ الى ١٩١٤ بمسرح العرائس وبالسيرك والمюзيك هول والطقوس الدينية . وعندما سعى الى التعبير عن ذاته لم يبدأ بالكلمة بل لجأ الى التصوير والموسيقى .

وفي شتاء عام ١٤ - ١٩١٥ أصيب بداء الربو . وقد كان لهذا المرض أثر حاسم على حياته البدنية والمعنوية ، فقد أقعده عن مواصلة دراسته العالية للغات القديمة والموسيقى ، ولكنه في عزله اكتشف أداة جديدة للتعبير هي الأدب ، فانكب على القراءة . قرأ المسرح الاليزابيثي ، المسرح الاسباني ، سترندبيرج ، ميتزلنك ، جوته ، سريفانتيس ، تولوستوي ، ادجار آلن بو ، والفريد جاري .

ومنذ عام ١٩١٦ بدأ يكتب بشغف . وقد عنى بالتنقيب عن النصوص القديمة الضائعة مثل نصوص « الأراجوز » البلجيكي ، واكتشف نصوصاً مجهولة أعاد صياغتها في أعماله المسرحية .



وفى عام ١٩١٨ التقى بالمخرج جيبييه الذى قدم أولى مسرحياته وهى « الموت يطل من النافذة » وقد عاود الكرة عام ١٩١٩ بمسرحيته « طعام الوحوش » وفى عام ١٩٢٠ كتب مسرحيته القصيرة « الفارس الغريب » التى لم يقدر لها النشر الا بعد عشرين عاما من كتابتها .

وفى عام ١٩٢٢ نشر جيلدرود « قصة حياة كايزر كاريل المضحكة » وهى مجموعة من الحكايات الخرافية كتبها عام ١٩١٨ ثم أعاد كتابتها عام ١٩٢٣ ثم صاغها فى صياغتها النهائية عام ١٩٤٣ . كما نشر « الرجل ذو الزى الرسمى » والتحق بدار الوثائق لبلدية شايربيك حتى قيام الحرب العالمية الثانية . ونشر فى عام ١٩٢٤ مسرحيته « العجايز » وهى مسرحية قصيرة من نوع « التراجيك - فارس » واشترك فى تحرير مجلة « لافلندر ليتيرير » كما التقى فى ذلك العام أيضا بمواطنه المصور جيمس انسور ( ١٨٦٠ - ١٩٤٩ ) الذى أوحى له لوحاته ببعض اعماله المسرحية مثل مسرحية « الاقنعة الأوستندية » التى كتبها عام ١٩٣٥ . وانضم جيلدرود الى رابطة من الاصدقاء الادباء والفنانين ظلوا أوفياء له حتى الموت .

وفى عام ١٩٢٥ نشر جيلدرود مقطوعة من الشعر المنثور وانجز أول اعماله المسرحية الهامة « موت الدكتور فاوست » ( تراجيديا للميوزيك هول كما سماها عندما نشرها عام ١٩٢٦ ) كما كتب عام ١٩٢٦ رواية فلسفية قصيرة بعنوان « رحلة حول الفلاندر بلدى » التى سيعاود لكتابتها خمسة وعشرين عاما بعد ذلك . وفى عام ١٩٢٧ كتب عمليتين من أهم اعماله هما « اسكورريال » و « كريستوفر كولومبوس » وفى عام ١٩٢٨ نشر مسرحيته « معجزة فى السيرك » و « دون جوان » كما كتب « النساء فى القبر » وهى مسرحية من فصل واحد . وقدمت فى باريس فى السابع والعشرين من يناير من ذلك العام « وفاة الدكتور فاوست » كما قدمت فى ترجمة ايطالية فى روما بتاريخ الرابع من يونيو من العام ذاته وفى الخامس والعشرين من اكتوبر قدمت باريس « كريستوفر كولومبوس » كما حصل على جائزة الاكاديمية بىكار فى الادب المسرحى . وفى الثانى عشر من يناير قدمت « اسكورريال » فى بروكسيل ثم قدمت فى لياج فى العاشر من فبراير عام ١٩٣٠ وتوالى تقديمها فى كثير من بلدان العالم حتى يمكن اعتبار هذه المسرحية أكثر اعمال جيلدرود ذيوغا فقدمت فى بيونيس ايريس فى عام ١٩٢٥ وفى لندن عام ١٩٥٣ وفى مونتريال عام ١٩٥٨ وفى مونتيديو عام ١٩٥٩ وعلى مسرح جامعة برينستون وفى استكهولم عام ١٩٦٠ وفى برلين عام ١٩٦١ وفى القاهرة قدمها البرنامج

الثانى عام ١٩٦٨ من ترجمتى واخراج محمد حامد ، ( وهى العمل الوحيد لجيلدرود الذى قدم فى جمهورية مصر العربية ) .

وبعد أن قدمت « باراباس » فى الحادى والعشرين من عام ١٩٢٨ فى بروكسيل قدم رينات فيرهيرن بتاريخ الثانى والعشرين من أبريل عام ١٩٢٩ « بانتاجليز » وقام بالدور الأول فيها . على أنه مالبث أن مات فى الحادى والعشرين من أكتوبر من العام ذاته عن ستة وعشرين عاما وقد أثر موته على جيلدرود تأثيرا عميقا فانقطع عن ارتياد المسارح وكتب فى شتاء العام ذاته « وفاة الممثل » التى عاد فصاغها فى عام ٣٨ - ١٩٣٩ صياغة نهائية بعنوان « خروج الممثل » .

وفى عام ١٩٣٩ منح جائزة افضل كاتب مسرحى من وزارة التربية والتعليم البلجيكية للاعوام ٣٥ - ١٩٣٧ فهى جائزة تمنح كل ثلاث سنوات . وقد حصل عليها للمرة الثانية عن المدة من ٥١ الى ١٩٥٣ وقد حصل عام ١٩٤٥ أيضا من الجمعية البلجيكية للمؤلفين على جائزة الأدب المسرحى وذلك على الأخص عن مسرحيته « الأنسة جاير » وقدمت له الاكاديمية البلجيكية عام ١٩١٥ جائزتها عن المسرح .

وفى الثانى من ابريل عام ١٩٣١ عرضت فى بروكسيل مسرحية جيلدرود « ثلاثة ممثلين ومأساة » وقدمت اذاعات بروكسيل عددا من مسرحياته عامى ٣٢ و ١٩٣٣ من بينها « العميان » و « ببغاء شارل كوينت » وقد جمعت مسرحياته هذه فى كتاب بعنوان « المسرح السمعى » عامى ٥١ و ١٩٥٢ . كما خصص متحف الكتاب ببروكسيل معرضا خاصا لأعمال جيلدرود عام ١٩٥٠ .

وفى عام ١٩٤٧ هبت عاصفة من الحماس الشديد لمسرح جيلدرود بقيادة بعض الشبان الذين اعتبروه كشفا جديرا بالاعجاب . وقد ذاعت شهرته فى العالم كله فنجد « باراباس » تقدم فى السويد فى التاسع عشر من فبراير ١٩٥١ ويعاد تقديمها فى بينالى فينيسيا فى يوليو ١٩٥٤ ثم على « مسرح الأمم » بباريس فى الخامس عشر والسادس عشر من عام ١٩٥٦ وتقدم السويد أيضا « أغنية الجنائز الكبير » فى الرابع والعشرين من يوليو ١٩٥٤ وتقدم الارجنتين « ثلاثة مهرجين ومأساة » عام ١٩٥٥ وتقدم « النساء فى القبر » عام ١٩٥٩ بالولايات المتحدة . وتقدم فى فرانكفورت « ليلة احسان » و « نادى الكذابين » عام ١٩٥٨ ويعاد

تقديمها فى فيينا عام ١٩٥٩ ، وفى عام ١٩٦٠ تقدم « الأقنعة الأوستندية » فى روما و « العميان » فى ميلانو و « السحر الأحمر » فى السويد ، و « بانتاجليز » فى مونتريال . وتكتشف فيينا « السحر الأحمر » وتقدم برودواى « هوب سينيور » و « بانتاجليز » و « السحر الأحمر » وفى عام ١٩٦١ تقدم « الأقنعة الأوستندية » فى هانوفر بالمانيا . و « السحر الأحمر » فى مونتريال . وتولى الجامعات الامريكية اهتماما خاصا بتقديم أعمال جيلدرود على مسارحها .

وفى السادس عشر من عام ١٩٦٠ يقام مهرجان لجيلدرود فى بلدة اوستيند . ومن اذاعات باريس وليل وبروكسيل تقدم برامج خاصة عن جيلدرود . وتتعاقد معه مؤسسة جاليمار عام ١٩٥٠ . على نشر مسرحه كاملا فى خمسة اجزاء .

وفى أول ابريل عام ١٩٦٣ يسدل الستار على حياة واحد من أكبر كتاب المسرح وأكثرهم اصالة وابتكارا . يموت جيلدرود وقد خلف لمحبى المسرح ذخيرة من الاعمال المسرحية التى لم يقدر لبعضها أن يؤدى على خشبة المسرح الى اليوم .

### ● النظرة الفلسفية الى الوجود ورفض الموعظة الاخلاقية :

وقد تخلص جيلدرود من اغراء كتابة مسرحيات لكل يوم ، جذابة وخفيفة وشيقة ، فأعماله على الدوام مسرحيات تتحدث عن الموت وعن الشيطان وعن سقطات الملائكة . انها أعمال تتجه الى جوهر المعاناة الانسانية . ولهذا ربما كان بالامكان ان تسمى مسرحيات جيلدرود مسرحيات « فلسفية » او اذا شئنا أن نستعير عن المصور جورجيو كيركيو وصفه لفنه فأننا نطلق على مسرح جيلدرود « المسرح الميتافيزيقى » لأنه يحمل على الايحاء بعوامل أخرى على الدوام ، وذلك رغم أن رؤيته للانسان ضبابية غير محددة ، وهو يقول تبريرا لذلك : ان هذا هو حال الانسان ذاته ، ولست أنا الذى أنشر الضباب عامدا على أعمالى وشخصى .

ونظرة جيلدرود الى الانسان ليست نظرة عطوف ، بل هى نظرة صارمة قاسية ، نظرة متهمة على الدوام . واذا اعطينا مسرحياته الاحساس بأن ذلك الوحش البشع - الانسان - هو انعكس مخلوقات الله فلا يكون ذلك الا من خلال أعمال بشعة وحشية . وليس هناك « صمود » فى أعمال جيلدرود . ما من شخصية تؤمن بمثل عليا ، تتمسك بها ، وتقيس



بها تصرفاتها وتصرفات الآخرين ، بل هي شخصيات تجمع بداخلها في الآن ذاته بين الجلال والمهرج . ويظل المهرج منتصرا حتى يلمع سيف الجلال قرب النهاية ، فيسقط الكثيرون ممن يمكن أن نصفهم بالأبرياء وذلك بأي معيار غير معيار جيلدرود نفسه . فليس ثمة أبرياء في مسرح جيلدرود كلهم - مثل الكائنات في لوحات مواطنه وسلفه هيرنيموس بوش ( ١٤٥٠ - ١٥١٦ ) - مسوخ ومردة تأكل بعضها بعضا ، وتقضى على بعضها بعضا . دون قصد . . ربما !!

وقد تجلى حب جيلدرود للتضاد والتناقض على الأخص في انتقاء شخصه من قساوسة ورهبان العصر الوسيط ، فذلك العصر كان عصرا مفرطا في التدين الى الحد الذي جعل أولئك الشخص من رجال الدين غارقين في الدنس والأثم ! ولكن يجب ان نلاحظ في هذا المقام أيضا ان ذلك التضاد أو التناقض لا يستهوي جيلدرود لمفهومه الأخلاقي بل لأنه شكل للوجود ، لأنه جوهر الطبيعة الانسانية ذاتها . وإذا كانت الاخلاق تنظر الى أفراد وتنقد أفرادا بالمقارنة لصفات توافرت في غيرهم فان نظرة جيلدرود الى الأمور ليست نظرة نقدية من هذا القبيل بل نظرة مأساوية بحت ، فهو لا يعتقد ولا يأمل في انصلاح شخصه ، سواء بالنصح والموعظة أو بالتأنيب والعقاب ، فهم قد جبلوا على ما جبلوا عليه ، ولا تبدل يرجى في أحوالهم . وحتى لو أتوا الى الحياة مرة أخرى فانهم سيفرقون في الدنس مرة أخرى . وليست الأوضاع الاجتماعية أو التاريخية الا أطارا يتحركون فيه ، وخلفية ثانوية تعكس ألوانا واضواء على سكتاتهم وحركاتهم لكنها في النهاية مجرد خلفية فحسب لا شأن لها بغرائزهم الفطرية . ولنستمع الى جيلدرود يوجه النصيح الى « دون جوان » : « كن أحمق ، أكلوا ، مضحكا ، وسترقى بذلك الى أعلى المراتب . . » بل ان ذات الشخص قد يكون - في مسرح جيلدرود - ضميرا محذرا بالنسبة لآخر ، بينما يكون بالنسبة لذاته وتصرفاته دمويا شرسا عنيفا . وتنتهي « مهزلة الظلمات » ( التي كتبت عام ١٩٣٦ ) بهذه العبارة « كونوا بالنهار ما شئتم ، خكمتنا لا تضيء الا في الظلام . بالليل كونوا بشرا ، فنحن لا نظهر على حقيقتنا الا في الظلام » ولنلاحظ هنا التضاد بين الليل والنهار ، بين سلوك الليل وسلوك النهار ، فذلك التضاد يتجلى في سلوكيات ذات الاشخاص الذين يكونون بالليل بشرا احرارا وبالنهار تكبلهم اغلال الحياة كما يريد لها لهم الآخرون .

ويتجلى شغف جيلدرود بالتناقض والتضاد مرة أخرى عندما يعالج

شخصياته النسائية « تلك المخلوقات البدنسة - على جد قوله فى مسرحية دون جوان - تلك المخلوقات اللاتى لا تكتمل متعتهن ولا ترتوى شهوتهن الا اذا خدعن وخدعن » ولنستمع أيضا الى فردينان دايبكود - احدى شخصيات جيلدرود - يصف امرأة فيقول «دميمة ، غبية، منتفخة، مترهلة ، سوقية ، مغرورة ، مستبدة ، خبيثة ، شهوانية ... » ومع ذلك فهى المرأة الخالدة التى يتحقق عبرها الخلاص .

واذا كان جيلدرود يعول الكثير على الاساطير والحكايات الشعبية فى استخلاص شخصه الا أنه يرى ان الرموز والابطال فى هذه الاعمال التى تبقى على مر الزمن ليس فيها أصلا ما يضيف عليها عبرا اخلاقية ، بل يجدر ان ينظر الى تلك الرموز ، ويعالج أولئك الابطال فى أعمال أدبية وفنية دون اعتداد بذلك الطابع الاخلاقى. الملقى عليها ممن لم يتبينوا الابعاد الحقة لتلك الاساطير والحكايات وفى مقدمته لمسرحية « كريستوفر كولومبوس » ( التى كتبت عام ١٩٢٧ ) يتطلب جيلدرود فى الاخراج « رقصات ، اضاءة ، مقطوعات موسيقية ، بعض العباب الاكروبات ، عواطف عنيفة ، اغراب ، ومأساة » ويمضى قائلا « ان هذه المسرحية مجرد استعراض ، مشهد خرافى يجب أن يؤدى بايقاع سريع ، دون حذق ، ويستهدف الايحاء بأوهام الحلم » . ويصف الاستاذ جروسفوجيل هذا الذى يتطلبه جيلدرود من مخرج مسرحيته بأنه « وصيته الفنية » بمعنى ان جيلدرود يرجو الا ينظر الى أبطاله من زاوية البطولة ولا من زاوية الأخلاق ، بل ان يؤخذ كل جاد على محمل الهزل ، وان يؤخذ كل هزل أيضا محمل الجد . وهذه العجينة الفنية التى يخلط فيها الجد بالهزل خلطا محكما الى الحد الذى يبدو به كل شئ على نقيضه ليس مجرد تلاعب بالصنعة المسرحية فحسب بل هو تعبير عن رؤية خاصة للوجود .

على أن المأساة فى مسرح جيلدرود انما تتركز بالأخص فى انه مهما نزع الانسان الى البهيمية الا انه ليس فى النهاية مجرد حيوان . ان هناك على الدوام هبة دافينة من الضمير تتحرك فى النهاية لتَهْزِمَ الحيوان فيه ، ولترد عليه قصده ، وبذلك ينشأ الصراع الذى يتفجر بعنف مضمن فى مسرحيات جيلدرود . والتضاد هنا - وهو تضاد فى التكوين لا فى الأخلاق - لا يعرف توفيقات أو ملطفات ، ولا يخفف التعادل بين التقائض من العطش الى التحطيم .

ان الموضوعات الكلاسيكية مثل المرأة ، والشه ، والجبن ، نجدها

أيضا عند جيلدرود ، ولكنها تفقد تفاصيلها المميّزة لتصل الى مستوى ميتافيزيقي من القلق والمعاناة . ونجد هذه الموضوعات قد تحولت الى موضوعات الجسد ، والاستحواذ ، وعدم نوال المرام . وهناك كما في الدراما العظيمة على الدوام جو من الرغبة العارمة والاختفاق المحطم ولهذا فقد وصف جان فرانسيس - صاحب الدراسة المستفيضة عن مسرح جيلدرود عام ١٩٤٩ - هذا المسرح بأنه « مسرح العطش الابدي » .

ويشكل الطابع الشهواني مسرحيات جيلدرود ويصنّفها بالوانه الذموية الساخنة ، وأبلغ تعبير على ذلك نجده في مسرحية « هوب سينيور » ( التي كتبت عام ١٩٣٥ ) فهو عمل عريبي حافل بأنماط الشبق البهيمي ، وجموع متعطشة الى الدماء ، واقزام داعمين ، وراهب يدعى دوم بيلار تختلط في اعماقه اضطرابات النساكة بنزوات الجسد الفائر ، وامرأة تدعى مارجريت هارستين لا تعرف شيئا عن الحب . ورغم انجذابها الى الجلاء لاروز فهي لا تلتقي به الا على نطعه عندما يتولى اعدامها في النهاية .

ويجدر ان نلاحظ ان المسوخ والمنافقين والنساء في مسرح جيلدرود عندما يصلون الى اقصى ردائهم انما يقودون الى كشف انماط بشرية تستأهل العطف والرثاء . وان كان العطف والرثاء هنا نسبيين أيضا لما سبق. ان اوضحناه من قبل . واذا كان الملك في « اسكورريال » ( التي كتبت عام ١٩٢٧ ) او « البير هالوين » في المسرحية التي تحمل اسمه ( وقد كتبت عام ١٩٣٤ ) يعمدان الى القتل فليس ذلك الا بدافع من الاحساس بالجذب والاختفاق . انه التعطش الى الحب المفقود . ان كثيرا من أبطال جيلدرود رومانتيكيون حالمون يتوقون الى السيطرة وفي الوقت ذاته يستجدون الاعتراف بهم والرضاء عنهم . وعلى الرغم من استحواذهم على الجسد فهو لا يفي بشيء في النهاية .

ومما يقود الى القتل عند جيلدرود « الجبن » . الشعور بالخوف . ويحيط الجبن نفسه بقناع من « الرياء » يتخفى وراءه . والجبن ينبت في قلب صاحبه خوفا من الموت . ومما وراء الموت . وهكذا يصل العمل الدرامي عند جيلدرود الى المستوى الميتافيزيقي الذي يتسم به مسرحه .

ان الموت قابع في كل ركن من أركان المسرح ، وهو يحوم أيضا صامتا ، يتابع كل خطوة سواء الى الخلف أو الى الأمام . وهذا الرقيب المهل في اغلب الاحيان غير مجسم وان كان وجوده العدواني يعيش في



كل لحظة من لحظات الدراما • الموت عند الخطوة التالية دون أن تدرك ،  
مثلا حدث للعميان الثلاثة الذين كانت خطوتهم التالية الى قبر مفتوح  
بينما هم يعتقدون أن خطوتهم التالية الى روما المقدسة • ( مسرحية  
«العميان» لجيلدرود كتبها نقلا عن لوحة لمواطنه وسلفه بيتوبروجيل ١٥٢٥  
- ١٥٦٩ بذات العنوان ) •

والموت عند جيلدرود - كما هو عند مواطنه ومعاصره جيمس انسور  
- هو رسول من قدر شرير خبيث • وهو أمر غير مفهوم ولا مبرر • ولهذا  
نرى « مدموازيل جاير » فى مسرحية جيلدرود التى تحمل ذات الاسم ( وقد  
كتبت عام ١٩٢٤ ) مريضة بمرض غير منظور ، يعمل فى الخفاء ، دون أن  
يتسنى للأطباء أن يشخصوه أو يضعوا أيديهم عليه • كما أن فوليال صاحب  
« مدرسة المهرجين » ( التى كتبت عام ١٩٢٧ ) مريض بعلة تهدد قواه دون  
أن يعترف احد ما اذا كانت هذه العلة فيسيولوجية أم روحانية ، أم ان  
الظلال الشريرة التى يسير فيها قد ألقت بها عليه • وجوريال ( هوب  
سينيور ! ) بدوره مريض بمرض من هذا النوع ولكنه قادر ان يحدده  
ويصفه ، فهو يعرف انه يعانى من مرض نادر ، لن يشفى منه حتى اذا  
أدى فريضة الحج • انه يتقلص • وكلما مرت السنين يتضاءل هيكله  
العظمى • ويعلق جوريال على ذلك قائلا « اليس هذا مضحكا ؟ » فالموت  
عند جيلدرود وان كان حتميا ينتظر كل امرئ عند موطنه قدمه فى  
خطوته التالية الا انه علة غير مفهومة السبب • وكما يثير الموت الرعدة  
فى القلوب فهو أمر يبعث على الضحك أيضا اذا تأمل المرء فيه •

وليس الموت فى مسرح جيلدرود - كما فى التراجيديا الكلاسيكية -  
عقبة فى طريق كل جهد انسانى ، بل هو كما لمسه السيرهاالوين وكما لمسته  
مارجريت هارستين شبق أخير ، اشتهاه أخير ، لحظة عناق ، عطش وسعى  
الى الارتواء •

كما يبدو الموت عند جيلدرود صانعا ماهرا ينسج خيوطه ويحكم  
خطته مثل كاتب مسرحى محنك • وفى « هوب سينيور ! » يقتل ادورنو  
رفيقه هيلجار ليتخلص من منافسته على الظفر بجسد مارجريت التى تنتظر  
أحدهما عارية فى غرفتها • وعندما تكتشف مارجريت عارية بالقرب من  
الجثة المقتولة تساق الى المشنقة رغم انها لا تزال بريئة لم تمس •

أما أبلغ التعبيرات عن القوى اللامعقولة المحيطة بالموت عند جيلدرود فنجدته في مسرحية « بانتاجليز » ( التي كتبت عام ١٩٢٩ ) عندما يساق الى الاعدام لأنه قد تسبب دون أن يدري في نشوب ، ثورة عارمة لمجرد أن قال لأحد المارة عرضاً « ياله من يوم جميل ! » . ويبين ان هذه العبارة العادية كانت كلمة السر بالنسبة لعصابة من المتآمرين .

والحق ان الموت هو الممثل الأول في مسرح جيلدرود : كل الألوان ، وكل الاضواء وكل التصرفات الخشنة والعبارات القاسية تمهد له ، ثم لا يمكن لها ان توقف من سيره . انه - آى الموت - يسير في طريقه المرسوم ، وعندما يمر ويمضى لحال سبيله يسدل الستار ، وتضاء الأنوار في القاعة .

### ● داء عضال في قلب الانسان :

ويعتبر جيلدرود ان آفة الانسان ، مرضه الذي خلق معه منذ آدم ، مرضه الذي يؤججه حماساً ويقضى عليه في الوقت ذاته هو الرغبة الدفينة في الهرب ، وعلى الأخص في الهرب من الذات ولعل أقسى لحظات الانسان هي التي ينظر فيها الى داخل نفسه ، ولهذا فان الانسان يبحث عن طرائق مختلفة للهرب ، القناع ، الملابس الثمين ، التكالب على المناصب . وهذا الهرب ، انما ينم عن القلق الذي مزجت به طينة الانسان . ذلك القلق الذي يؤدي الى ان يحطم الانسان نفسه كما يحطم غيره ، ويلطخ يديه بدماء ضحاياه حتى يحين دوره . وكل يحين دوره . انت اليوم جلالد وغدا ضحية . وهذه العملية ، عملية تبادل المواقع ، عملية الكراسى الموسيقية ، هي المأساة والمهابة في مسرح جيلدرود .

ان الفكرة التي تدور حولها كثير من أعمال جيلدرود وفي مقدمتها احدى مسرحياته الكبيرة هي « كريستوفر كولومبوس » ان على المرء ان يرحل ، ان يبحث عن مهرب من الداء القاتل الوبيل « الملل » وذلك في الترحال فيقول على لسان بطله كولومبوس : ان الباعث الحقيقي لهذه الرحلة هو اننى ضجر . من المستحب ان تبعد عن الناس وتكون لا شيء في نظرهم . تقصيتهم عن خيالك وينسونك هم . وهكذا يصور جيلدرود كولومبوس على انه رحالة يبحث عن نفسه أكثر مما يبحث عن قسرة جديدة . ويقول جيلدرود : « اننى لم أسع الى اعادة تشييد هذه الشخصية من الناحية التاريخية فانا لا أطلب من التساريخ الا النذر اليسير اننى

استعرت من التاريخ اسما اسطوريا فحسب ، وجعل من كولومبوس رمزا للانسان الذى تحرق اعماقه رغبة عارمة فى الخروج والانطلاق ، فى عدم الرضاء عن وضعه ، والبحث عن مخرج ، عن مهرب ، ولو كان ذلك بأن يجوب العالم كله . وتتأتى لابناء البلاد البحرية مثل البرتغالى ووطن كولومبوس فرصة أكبر للهرب ، فتقلع سفنهم الى البحر الرحيب المتراعى الاطراف الذى ربما لا عودة منه . وليس البحث عن مراكب الفضلاء والصواريخ المعلقة الى كواكب أخرى سوى ترديد جديد لنزعة الخروج والهرب المعتملة فى اعماق الانسان على الدوام . ويقول بول فاندروم فى كتابه عن جيلدرود ( طبعة ١٩٦٢ ) اننا اذا راينا البحارة فى أيام كساد المهنة نجد الكابة تخيم عليهم ويرتسم الوجوم على وجوههم ، فان انظارهم تتطلع بعيدا على الدوام ، الى الموج والمجهول . ان فى قلب الانسان داء عضالا هو « الضجر » الذى يدفعه الى الخروج عن الاطار المحوط به على الدوام ، ولو كان فى ذلك هلاكه ، مثل السمكة التى تقفز من انائها فى لحظة . . . ربما . . . من لحظات الملل من الحياة . . . أيضا .

ان شخصيات جيلدرود هى شخصيات هاربة مما هو مكتوب عليها . والملل هو المكتوب والمصير . الملل هو القدر ، والصراع ضد الملل هو صراع ضد القدر ، وشخصيات جيلدرود تصارع قدرها . . . الملل . . . وذلك بالهرب منه . والمرء الذى يصارع الملل ينزل الى اعماقه على يجد هناك ملاذا له وملجأ من ملل الحياة التى يجترها . وعندئذ فان النزول الى اعماق النفس والالتقاء بها لا يعد سلبية وتدميرا بل ايجابية ما بعدها من ايجابية عند جيلدرود . كانت امنية جيلدرود ان يحيا حيوات متعددة فى عمر واحد .

ويتيح لنا هذا ان نفهم شغف جيلدرود بالدمى والعرائس وبحكايات العرافات والساحرات ، لأنها كلها توحى له بحيوات متنوعة وغير متوقعة ، وتوقظ صورا مختلفة لعصره من خلال صور عصور أخرى . وقد كانت متسلطة على جيلدرود منذ صباه الرغبة العارمة فى أن يصير شخصا آخر . وكان طبيعيا من صبي مريض يلزم الفراش ان يتوق الى حياة غير حياة العاجز المكبل بالقيود . وقد استقر باعتقاد جيلدرود من خلال قراءاته المستفيضة لاساطير وحكايات وطنه ان ذلك بإمكانه متى أتى ببعض الطقوس السحرية . وعندما التقى بالمرح فيما بعد وجد مجالا خصبا لأن يتقمص ما يهوى من شخصيات .



## ● الصيغة المسرحية عند جيلدرود :

وقد انسجم مزاج جيلدرود مع « التيار التعبيري » الذى بدأ يتصاعد قبيل الحرب العالمية الأولى ، سواء فى التصوير أو الأدب أو المسرح . وكان من الطبيعى ان يوصل رفض « الواقعية » والاستخدام الحر لخشبة المسرح الى تنويعات فى الصنعة المسرحية . ولم يصعب على « الفانتازيا » ان تشق طريقها الى هذا « المسرح اللاتسجلى » الذى غذته من جهة اخرى تحليلات فرويد للنفس البشرية . كما كان للعالم السحري الذى فتحه امام الفنان اكتشاف السينما أثره فى انكاء نزعة التجريب والتجديد فى الصيغ المسرحية . وقد كان جيلدرود فى هذا المقام ابنا لعصره .

وقد استعار جيلدرود من الحركة التعبيرية الشخصية الممزقة المشوهة والحوار الحاد الممض ( اسكوريال ) كما استند الى ما اتاحته التعبيرية من مرونة تشكيلية « ليحيل شغفه الاصيل بالدمى والماريونيت الى مسرح يمكن ان تحدث فيه تحولات جريئة فى الزمان والمكان والنفس البشرية . والى هذه الحرية اضاف السمات المميزة لفن المهرجين والبهلوانات واسكتشات الميوزيك - هول بما تنطوى عليه من مرونة الحركة وانسيابية الكلمة ، والقدرة على اثارة الدهشة والرعب معا فى قلب المتفرج فضلا عن انتزاع الضحك من شفاء اناس ارتسم الهلع والاشفاق على وجوههم لما يجرى امامهم من حركات صعبة تكاد تبدو مستحيلة . وهذا كله يطبع العمل المسرحى بطابع الاكذوبة حتى ليتساءل المتفرج هل ما يذرف من دموع ، وما يطلق من ضحكات هى دموع وضحكات حقا ؟ وتنبض القسيمات المسوخة التى تجمدت فى اوضاع غبية انعدمت منها الفكرة وخوت من العاطفة - تنبض بشحنة هائلة من الاثارة على التساؤل : هل الحياة موكب من الغيلان والمسوخ المخيفة المرعبة ، أم ان اشد الغيلان والمسوخ ضراوة وشراسة هى مخلوقات تثير الضحك والاستهزاء بها ؟

وقد اوصل عدم الاكتراث بالمنطق التقليدى جيلدرود الى تحرير اشكاله وشخصه من كثير من الاثقال المقيدة ، فخلق عالما مسرحيا متحررا من استعباد المكان ( كما فى « كريستوفر كولومبوس » ) والزمن ( كما فى « وفاة الدكتور فاوست » وفى « ثلاثة ممثلون ومأساة » ) والمنطق ( كما فى « شيطان يعظ أروع الوعظ » عام ١٩٢٤ ) لا شىء عادى فى عالم جيلدرود واذا كان ثمة استعارات من الحياة اليومية المألوفة فذلك حتى يحيا العالم العادى جنبا الى جنب مع العالم الخرافى المقنع . وقد استعان بالآلات موسيقية مهجورة لاحداث وخلق الاجواء التى يريد ، كما

استخدم الجاز والصفارات والطبول لاهداث الأصوات الصاخبة على مسرحه . وفى طلب المزيد من الصخب لجأ الى التشكيلات الجماعية مثل الاحتفال بوترجيننا فى « مهزلة الظلمات » والرقصة الجنائزية التى يؤديها العجائز الدميمون قبل مجيء « الفارس الغريب » ( كتبت عام ١٩٢٠ ) .

على أن جيلدرود تحلل مع الوقت من المؤثرات الخارجية لانسابت موهبته الدرامية متحررة من « الميلودراما » المبكرة ومن « التعبيرية » التى تطابقت مع مزاجه . ونجد فى مسرحيات جيلدرود الكبيرة التى كتبت ما بين عامى ٢٥ - ١٩٣٠ مثل « ديون جوين » و « كريستوفر كولومبوس » و « باراباس » و « بانتاجليز » قريحة خلاقة تتحرك بيسر أكبر عبر الزمان والمكان بحثا عن الحقائق البعيدة صعبة المنال فتقتحم عوالم ضارية غير مطروقة من قبل واذا كانت ابتكارات جيلدرود تتعدى امكانيات المسرح المحدودة فى كثير من الأحيان فلا بد أن نذكر على الدوام أن مسرح جيلدرود ليس مسرحا واقعيا بالمعنى التقليدى ، بل هو مسرح يسعى الى الايحاء برؤى نبوية فى عقول النظارة وقلوبهم .

#### ● لغة جيلدرود :

يقول جيلدرود فى مسرحية كريستوفر كولومبوس ان « الشعراء الذين ليسوا بقوادين ولا بمؤتمرين .. على ثقافة لا حدود لها .. انهم يعرفون أكثر حكايات الدنيا قدما » وينطبق هذا على جيلدرود الى حد بعيد فهو شاعر قبل كل شىء . وتقول عنه جان فرانسيس فى مقدمة كتبتها عن مسرحياته التى قدمت باذاعة بروكسيل وجمعت فى عام ١٩٥١ ثم فى عام ١٩٥٢ بعنوان « المسرح السعوى » - تقول عنه « يستمع اليك المرء يا جيلدرود أول ما يستمع بجلده ، بجلده الذى يتلقى صدمات كهربائية . كلماتك تتغلغل ، تملأ الفراغ ثم تمتصه . انها قبل كل شىء كلمات حاضرة ، هى حياتك ذاتها » .

ان كلمات جيلدرود - على حد قول دافيد جروسفوجيل فى كتابه « مسرح استكشف الذات فى الدراما الفرنسية المعاصرة » طبعة نيويورك ( ١٩٥٨ ) - مثل تعاويذ الساحر يستحضر الارواح بها ، وتعتبر جزءا لا يتجزأ من طقوسه . على انه اذا كان جيلدرود شاعرا فقد اعطى شعره الأبعاد التشكيلية التى يتطلبها المسرح . ومثل جان كوكتو وجار سيالوركا تتجسد مجازات جيلدرود على المسرح ، وتتحول الى مخلوقات نابضة بالحياة . ان مسرحياته بأصواتها وجموعها وموسيقاها ورقصاتها هى قصائد نابغة من قلب شاعر حتى قبل ان ينطق لسانه بالكلمات .

واذا كان يحدث كثيرا فى المسرحيات التجريبية الحديثة ان يفسد البناء الدرامى نتيجة الاهتمام الشديد بالنزعة الشعرية ، فان مسرح جيلدرود لا يتعرض لهذا الخطر المدمر اذ يكمن وراء مسرحه جوهر الدراما ذاتها ، فجيلدرود - كما سبق ان اوضحت ايضا - فى مقدمتى الموجزة بمناسبة نشر ترجمتى لرائعته القصيرة « اسكوريال » بالعدد الصادر من « المجلة » فى مارس ١٩٦٦ - صاحب حس مرفف فى اكتشاف الصراع الانسانى الكامن خلف ظواهر الوجود وسطوح الحياة واعماق التاريخ ويطون الحكايات والاساطير الشعبية .

والكلمات فى مقدمة الادوات الفنية التى يستخدمها لبناء مسرحه . وهى فى كثير من الأحيان اصوات بالنسبة له قبل ان تكون تعبيراً عن افكار . ويعتمد استخدامها النهائى على ما يقوم بينها من انسجام وتناسق . وهو يطعم لغته ايضا بكثير من الكلمات والتعبيرات الفلاندرية وتناسق . وهو يطعم لغته ايضا بكثير من الكلمات ايقاع العمل الدرامى فحسب ، وقد يلقى بها بلا معنى سوى ان تجيء على غرار الأغنية الفلاندرية التى ترددها وتهدف فى النهاية الى خلق جو اسطورى مثلما فى « الأنسة جاير » حيث تصبح اللغة ترنيمة تحكى ما بعد الموت ، وكما فى « باراباس » حيث تتحدث الكلمات عن المعاناة والشموخ محيلة النل الذى تجرى عليه الى رمز للألم المهول . وكثيرا ما تتلاقى المعتقدات المتشابكة التى هى أقدم من حكمة الانسان والتى تدعم خيالات العقلية البدائية - تتلاقى بحقائق العلوم الطبيعية والنفسية الحديثة . وتجدر الإشارة فى هذا المقام الى المعنى الجنسى للسكين والدم ( كما فى « السيرهاالوين » ) وللقمر ( كما فى « النساء فى القبر » عام ١٩٢٨ و « السحر الأحمر » عام ١٩٣١ و « الأنسة جاير » ) وللتعذيب ( كما فى « هوب سينيور ! » و « النساء فى القبر » ) .

والكلمات التى يستخدمها جيلدرود هى كلمات مدروسة ، وتختبر كل قدراتها الكوميديّة والمأساوية ، وتبرز كل سماتها المميّزة ، بحيث تكون كل كلمة كائنا حيا استحضرت ليؤدى دوره المناسب . ويقول جيلدرود بصدد « الأنسة جاير » انه قد أجرى عدة تجارب على أساليب الحوار حتى يتوصل الى التعبير عن بعض الاصداء الغريبة والسحيقة فى الروح الانسانية . وقد جعل هذا الاهتمام من « الأنسة جاير » قمة بين اعمال جيلدرود .

### ● الضحك المأساوى :

ومن القواعد الأصولية التى بنى عليها مسرح جيلدرود تلك القاعدة.



التي عبر عنها أحد شخوصه عندما يقول « وهكذا تمضي المأساة ، خشنة • ومضحكة في بعض الاحيان » وتقول شخصية أخرى « يالها من أعمال مضحكة تلك التي تدور حول أكثر الاحداث مأساوية » • ان القدر لا يتوقف حتى يؤدي قروض الاحترام لجهود الانسان الجادة • يجب أن نعرف هذه الحقيقة البسيطة • ويؤكد جيلدرود ان الضحك ممكن حتى في لحظة تردى الانسان في احلك الظلمات • وتطغى العناصر المتذلة في الحياة اليومية على الاحزان العميقة وتغطيها بمظهر يشوه جلالها ، فيبدو البطل المهيّب في ملابس تهرجية بالية • فترسم مسحة من « الأيسوردية » على قسمته و « البورلييسكية » على حركاته وسكناته •

وقد يتساءل الباحث عما يجعل جيلدرود يقدم لنظائره كل هذه المتناقضات ؟ وقد اعطى جالجات في « مدرسة المهرجين » الاجابة على ذلك حيث يقول « كل ما هو شاذ وغير مألوف ينبع للتسلية والادهاش » وقد لا يدرك المتفرج الورطة التي تحوط بممثل جيلدرود ، ولكن الممثل يدرك مأساته مهما أتى من الحركات المضحكة •

على أن جيلدرود أيضا ينزلق في بعض اعماله مثل « بانناجلين » الى استخدام الضحك لذاته ، معتدا به اعتدادا يفوق الاعتداد بالقصة ذاتها • والاضحاك انما ينبع عنده من الحوار على الأخص ، يقول كلورييوس الطبيب في « مدموازيل جاير » : هدفنا ان نوقف المرض • وهو يقف من خلال العلاج أو من خلال وفاة المريض • هل تفهمنى ؟ » وكثير من امثال كلورييوس رسمت شخصياتهم أيضا بالكلمات فحسب ، بحيث لا يكون لأفعالهم أهمية تميزهم • ومن هؤلاء هيرونييموس البخيل ، فكل رذيلته تتجلى في كلماته •

ولما كانت عوامل الاضحاك عند جيلدرود كلامية اساسا فانه لا يلبث ان تغلب سلاطة اللسان على شخوصه المتحدثين ، ويتحول الحوار الى نوع من السخرية من كل شيء من الصحافة والسلطين والحضارة والغباء الانساني ، كما في « كريستوفر كولومبوس » ويستحيل الضحك مزيرا عندما يسلط النقد اللاذع كسياط حامية على « الفرد » وليس ثمة ما يمنع من ان يصب البطل سخطه على نفسه ذاتها ولنستمع الى هيرونييموس يقول محادثا دميته التي يتمثلها ابنا له : « عندما تكبر ، اذا حدث وكبرت ، ستكون غنيا لكن لا تبحث من أين أتت هذه الثروة • لا تبحث عن ذلك قط •

استمتع بها بغياء ! قل لنفسك احيانا ان اباك قد تعذب وضحي براحة باله  
من أجل سعادة أولاده الاعزاء . . . هل تتن يا هيرونيemos ! . . كن مثل  
ابنك ! . . عديم الاحساس وبلا دموع . ما حدث كان يجب ان يحدث انه  
لأمر جلل ، مضحك واليم . . »

ولكن مهما غلبت العوامل المضحكة فانها لا تلبث ان تنهار لينتكشف  
تعب القلب وعناء الجسد . ان الصخب الريائي يتبدد بعد ان يكون قد  
اطلق المارد الشرير من عقاله ولا يلبث كل التهريج ان يخفت ، ويتردد في  
اصداؤه المبتعدة صوت العدم . واذا كان المتفرج قد ظل لاهيا وهو يتابع  
المهزلة الدائرة امامه الا انه سرعان ما سيسمع في اعماقه هاتفا مدويا  
يقول له : الست انت وتلك الضحية التي تتعذب حتى الموت امامك شخصا  
واحدا ! ؟

واذا كان الضحك يقوى بطريق التضاد الجانب القاتم في اعمال  
جيلدروود المسرحية الا ان من المقرر انه يرفض استدرار العواطف وذرف  
الدموع على ابطاله رغم كل مأسايهم المريرة ، فهم ليسوا مجرد «كاريكاتير»  
على الرغم من ان الادوار يبالغ في ادائها كلما اقتربت النهاية على الأخص  
للتحصل على أكثر الآثار « جروتيسكية » ولعل ابلغ مأساة في حياة ابطال  
جيلدروود هي انها اشخاص يعوزها الحب والبيت والأهل .

ويلحظ في هذا المقام ان المأساة الانسانية - كما في « باراباس » -  
لا تحكى بتفخيم واجلال من أعلى ، بل هي تروى بتحقيق واسفاف من  
الحضيض في أغلب الاحوال ، هل من المناسب ان نبكى عندما يموت  
انسان ؟ الاجابة عند جيلدروود : كلا ، بل الاجدى ان نبكى عندما يولد في  
هذا العالم الحربائي . الموت هو القظاظطة الكبرى . اننا ازاء الجلاذ  
من ناحية والمهرج من ناحية أخرى بحيث يمكن ان نقرر ان كلا منهما صدى  
لآخر يدوران حول الضحية . والاثنان يتنافسان في التعذيب .  
الأول يشد الخيط من جهة المأساة والثاني يشده من ناحية الكوميديا .

### ● جيلدروود واثره على المسرح الحديث :

وليس الاسلوب التهريجي المأساوي الذي عالج به جيلدروود أغلب  
اعماله المسرحية مجرد مزاج فردي ، بل هو مزاج اتفق فيه مع فناني وطنه  
الكبار ، منذ هيرونيemos بوش المصور ومن بعده بيتر بروجيل ( الملقب  
بالمضحك تارة وبالمخيف تارة أخرى ) ومن بعدهما صديقه ومعاصره

جيمس انسور الذى تربط بينه وبين جيلدرود رابطة اخوة روحية وقد ابرزها واحد فى مجال التصوير والثانى فى مجال المسرح . وهذه العلاقة الوثيقة بين التصوير والمسرح لم تبد قدر ما بدت فى أعمال جيلدرود . وهو فى هذا المقام يعد رائدا للنزعة الحديثة فى المسرح المعاصر ، تلك النزعة التى تعتد كثيرا بالقيمة المرئية للعمل المسرحى وتغلبها على عناصر أخرى . ونجد ذلك على الأخص لدى يوجين يونيسكو ولذا نذكر « الساكن الجديد » على سبيل المثال ولدى صمويل بيكيت فى « الايام السعيدة » على سبيل المثال أيضا .

ولعل الاعتداد بالجانب البورلييسكى التهريجى لا على انه تهريج بل على انه غشاء تغلف به المأساة كان فيه جيلدرود رائدا لكتاب مسرح العبث أو الطليعة حيث نسمعهم ونسمع نقادهم يتكلمون كثيرا عن « الضحك الأسود » .

ولعل أيضا تلك القسوة التى تنضج بها أعمال جيلدرود - تلك القسوة التى تصل الى حد الفظاظه والتحطيم والتى تذكرنا بلوحة جويا المشهورة « الشيطان يأكل أولاده » - هذه القسوة قد انتقلت عدواها فى المسرح الحديث الى كتاب من أمثال ارتور ادمسوف الذى تقوم كثير من مسرحياته الأولى على فكرة تحطيم الانسان للانسان كما فى مسرحيته « الجنيع ضد الجميع » و « الخدعة الكبيرة والصغيرة » ، والى فرناندو ارايال ذلك الكاتب ذى الأصل الاسباني الذى يكتب اليوم مسرحيات تنضج بقسوة بالغة تتجلى على الأخص فى « حوار المسموم » وإذا كان لهارولد بينتر وادوار أولبى وماكس فريش ودورينمات حوارهم المزلزل أيضا فان « اسكورريال » كانت بداية الطريق لذلك النوع من الديالوج الذى يجمع بين الشاعرية الحاملة والطاقة التدميرية .

ويقتررب حوار « جان جينيه » فى « الخسادماتان » على الأخص من حوار جيلدرود أيضا على ان قرابة جينيه الروحية بجيلدرود لا تقف عند الحوار فحسب بل تمتد الى الشخصوس أيضا فكل منهما يبنى فنه على « حشرات بشرية سامة » وكل أولئك المجرمين والفاسقين والمنحرفين جنسيا الذين نجدهم عند جينيه دون أن يدور بخلدهم ان ثمة قانونا اخلاقيا يقيدهم فى سلوكهم هم الابناء والاحفاد الشرعيون لسفاكى الدماء والاقزام والجلادين من عالم جيلدرود .



لقد غنى جيلدرود أغنية ، وهى فى كثير من مقاطعها أغنية الموت والضراوة . وتعلو الأغنية فى بعض اللحظات فتصير صرخة الانسان فى كل الاجيال . يقول دياموتور سكانت الشيطان فى « وفاة الدكتور فاوست » نيابة عن جيلدرود : اننى مثل كل واحد غيرى . ولكننى ازيد عليهم ياسا قليلا . والموت احساس ابدى لا يقل فى العصر الحديث حدة عنه فى العصر الوسيط . وفى هذا المقام أيضا يبرز تأثر يونيسكو بجيلدرود فالموت فكرة مؤرقة عند يونيسكو بدوره ومحور اساسى يقوم عليه مسرحه ويكفى ان نشير من أعماله الى « الملك يموت » و « قاتل بلا أجر » .

أما جاك أوديبيرتى ورفاقه الذين اعتدوا باللغة الشعرية وتوجوها ملكة على أعمالهم فقد تشربوا بدورهم بلغة جيلدرود ( كما سبق لنا ان اوضحنا فى مقالة بمجلة المسرح فى عيدها الصادر فى فبراير ١٩٦٩ )

ان رؤيا ميشيل دى جيلدرود السوداء التى تنسب الى القرون الوسطى فيقال عنه انه كاتب يكتب فى القرن العشرين بروح العصر الوسيط . هذه الرؤيا كانت مع ذلك هى المفتاح الضخم الذى فتح الباب واسعا امام كتاب القرن العشرين ذوى المزاج السوداوى والاعمال التراجيدية الكبيرة .





• الباب الثاني

أهم كتاب مسرح العبث





## \_\_\_\_\_ الفصل الأول

### مسرح صموئيل بيكيت

#### المبحث الأول : روائع أم توافه ؟

ولد صمويل بيكيت فى دبلن عام ١٩٠٦ من أبوين إيرلنديين . ودرس الفرنسية ليصبح مدرسا لها . واشتغل مدرسا للانجليزية فى مدرسة « النورمال العليا » بباريس عامين من ١٩٢٨ الى ١٩٣٠ . وقد صادق مواطنه الأديب الكبير جيمس جويس واشتغل سكرتيرا له فترة من الوقت . ثم اشتغل بتدريس الفرنسية فى مسقط رأسه بإيرلنده عدة سنوات . ثم طالب ان قرر التخلّى عن هذا العمل ليقوم بعدة رحلات فى أوروبا . وعاد الى باريس عام ١٩٣٨ وانقطع للاشتغال بالأدب منذ ذلك الحين . وكان يكتب أول الأمر بالانجليزية اشعارا ومقالات فى مقدمتها دراساته عن الرواى الفرنسية مارسيل بروست وقد نشرت لأول مرة عام ١٩٣١ . وفى ١٩٣٧ نشرت فى انجلترا أولى رواياته بعنوان « مورفى » وبقي فى باريس طوال الحرب العالمية الثانية . ولكى يفلت من تعقب الجستابو له غادر باريس للاقامة فى احدى المناطق الريفية . وفى خلال السنوات التى أعقبت تحرير فرنسا من الاحتلال الألماني كتب عدة روايات بالفرنسية منها « مولوى » و « مالون يموت » و « الذى لا اسم له » . كما كتب عدة

مسرحيات فى مقدمتها « فى انتظار جودو » ١٩٥٢ و « نهاية اللعبة » ١٩٥٧ و « مسرحية صامتة لممثل واحد » ١٩٥٧ و « الشريط الاخير » ١٩٥٨ و « الايام السعيدة » ١٩٦١ وثلاث تمثيليات للبرنامج الثالث باذاعة لندن هى « كل الساقطين » و « من عمل مهجور » و « الجمرات » . قدمت الاولى فى ١٣ يناير ١٩٥٧ والثانية فى ١٤ ديسمبر ١٩٥٧ والثالثة فى ٢٤ سبتمبر ١٩٥٩ .

### اولا : « فى انتظار جودو »

وقد اثارت مسرحية صمويل بيكيت الاولى « فى انتظار جودو » عندما قدمت اول مرة على « مسرح بابل » بباريس عام ١٩٥٢ تساؤلا كبيرا ، هل هى عمل تافه ام رائعة من روائع المسرح الحديث ؟ فقد وصفها الناقد الفنى لجريدة « التايمز » اللندنية بأنها واحدة من اكثر مسرحيات جيلنا نبلا ومساسا لشغاف القلوب ، وبأنها مرثية أمل لاينطفئ ومفعمة بالاشفاق على حيرة الانسان . بينما ذهب المهاجمون لها الى أن من العجب حقا ان تقبل أية عقلية سليمة تلك القاذورات المسماة ديدى وجوجو وبوزو ولاكى - وهى شخوص المسرحية - على انها ممثلة للجنس البشرى بأسره . فمازلنا نعرف أبناء لادم من أمثال انيشتاين وشكسبير وموزار . على انه مهما يكن الأمر فان بيكيت قد كشف فى باكورة مسرحياته عن صنعة مسرحية أريية،حتى ان الجمهور يظل بعدها عالقاً بفكرتها وشخصها وحوارها متسائلا فى قلق وحيرة ما الذى يعنيه بها صاحبها ؟

والطابع الذى يسود مسرحية صمويل بيكيت الاولى « فى انتظار جودو » هو المأساة الدائمة للانسان الذى يحاول ان يهب فى وجه وجوده القاصى والخيبة « المريرة » التى يستشعرها ازاء مصيره المحتوم . وهى مفعمة بقتامة « الحقيقة » ومرارتها . وتبدو فى مظهرها بسيطة بل وإلى درجة السخف والبله ، الا انها قد ضمت بين جنباتها كل التعقيدات التى أمكن للفتنة الانسانية ان تورط نفسها فيها . وقد رسمت المسرحية صورة لتشوق الانسان الى العلاقات المثالية سواء مع ذاته أو مع الوجود كله . ولكنها قد رسمتها ورسمتها فحسب ، عن طريق الايعاز بالشكوك .

وقد ألف الشعراء الرمزيون خلق العوالم الخاصة المغلفة فى وجه غير المدربين من القراء . فعندما يصف بودلير مثلا المخلوق الشرير الذى



تضطرم فى اعماقه الرغبة فى ان يسحق الأرض ويحيلها الى ذرات من الغبار المتطاير ، وفى ان يبتلع الكون وهو يتشاءب ، ويحلم بالمشانق وهو يدخن غليونيه الكبير وقد اغرورقت عيناه بالدموع رغما عنه ، عندما يصف بوبلير ذلك فان المتوقع من القارئ ان يتعرف من خلال هذا الوصف على شئ اسمه السأم ينخر فى كيانه كما ينخر فى كيان الشاعر على حد سواء .

وقد وجد صمويل بيكيت ، الذى بدأ ببوبلير كما بدأ به كل الشعراء والمفكرين المحدثين ، طريقه الخاص الى احالة الوجود الى ذرات من الغبار المتطاير وابتلاع الكون كله متثائبا .

ولكى يصل صمويل بيكيت الى غرضه فانه ينهى مسرحيته « فى انتظار جودو » عند النقطة التى بدأت منها ، وفى ذات الوقت نقتنع بأن هذه نهاية لا مفر منها . وحركة المسرحية سلسلة من البدايات والتوقيفات . وكل من الماضى والمستقبل أمر غير محقق لدرجة ان الحاضر يضحي نوعا من الحقيقة المخبولة . ولهذا فان المؤلف يجعلنا نحس به دائب الافلات من ايدينا رغم اننا دائبو التشبث به .

ويمكن تلخيص هذه المسرحية فى ان عابري سبيل هما فلاديمير « ديدى » واستراجون « جوجو » وقفا ينتظران فى « طريق خلوى » به شجرة « مخلصا لا يعرفان عنه شيئا الا ان اسمه جودو . وقد سبق لهما ان توجهتا اليه بضراعاتهما ذات مرة واجابهما « بأنه سينظر فى الأمر » وان كان « ليس فى مقدوره ان يعد بشئ » .

انهما لا ينتظران على وجه التحديد . وثمة لغز اقوى من وجودهما على قارعة الطريق هناك . وتقفز الشكوك التى تحيط بذلك اللغز الى ذاكرتهما . وتتجاوب فى جنباتهما اصدااء الامل فى الخلاص والحاجة الى العون والخوف من الخذلان . وقد اضحى الخوف عادة اكتسبها من قديم ، فهما صعلوكان زايلهما الصبا وفارقتهما العافية وانهكهما السير .

وعندما تبدأ المسرحية نجد جوجو يحاول ان يخلع حذاء يؤلم قدمه المتورمة . ويدخل ديدى ، رفيقه الذى يلزمه منذ أكثر من خمسين عاما ، ويسر لرؤيته من جديد . فقد اعتقد ان جوجو قد رحل الى الابد هذه المرة ، ولكنه عاجز عن معاونة جوجو فى خلع حذائه ، فهو جد مستغرق فى متاعبه الخاصة . وتدفع ملاحظات جوجو الارضية البسيطة بديدى

الى التحليق فى شطحات ميتافيزيقية ينجح جوجسو بعض الاحيان فى اعادته منها الى الأرض من جديد .

وامور الحياة الصغيرة هى التى تقود الى كبريات الأمور ، ويعترف ديدى بأن المرء لايجب « أن يهمل الأمور الصغيرة فى الحياة » ولكن شكوى جوجو من ان ديدى ينتظر حتى « اللحظة الأخيرة » تقود ديدى الى ان يجيب قائلاً انه فى بعض الاحيان يشعر كان اللحظة الأخيرة على وشك ان تجيء . وفى مثل هذه اللحظة يحس بأنه فى الآن ذاته يرتعد فرقا ويتنفس الصعداء . وكيفما كان تفسيرنا لهذه اللحظة فان اشارات ديدى الى الخلاص اميل الى اثاره الحيرة المشوبة بالجزع من اثاره اية راحة حقيقية . ولهذا فان ديدى يمضى الى التطلع فى قبعته الخالية باحثاً عن اجابة لايجدها قط ، ولا يجيب ديدى بشيء على سؤال جوجو « لم لاتساعدنى ؟ » لأنه يرى ان اسداء العون الفعلى مستحيل .

قيل لجوجو وديدى ان ينتظرا جودو الى جوار شجرة . ويتجادلان حول ما اذا كان هذا المكان هو المكان المتفق على الالتقاء به وما اذا كان اليوم هو الميعاد المتفق على الالتقاء فيه . وينفجر ديدى قائلاً « ما من شيء محقق عندما ندقق فى الأمر » . وينقب بلا جدوى فى جيوبه ليرى ما اذا كان قد دون شيئاً عن الميعاد ، ويخرج حثالات متعددة الأنواع ولا يرحمه جوجو ويعلن ان اليوم ربما كان الأحد أو الاثنين أو الجمعة أو الخميس وليس السبت الذى يعتقد ديدى انه يوم الميعاد المتفق عليه . ولو كان ميعادهما أمس فان جودو بكل تأكيد لن يجيء اليوم . وهما لايعرفان ما اذا كان هنا أمس ام لا . وفى النهاية يقول جوجو « فلنتوقف عن الكلام لحظة ، هلا سمحت ؟ » . انهما مثل « اليس فى بلاد العجائب » ولكن موقفهما ليس مثل موقفها على أى حال ، مادام انهما ليسا صبيين ، بل هما رجلان بالغان ومصيرهما ربما توقف على مبلغ مافى تقديرتهما من صواب .

ان نهاية هذه المحاولات للوصول الى قرار هو عادة مأزق لا مخرج منه و « ليس ثمة مايمكن عمله » وفى بعض الاحايين يعتقد ديدى وجوجو انه قد يكون من الأفضل لهما لو افترقا ومضى كل منهما فى طريقه ولكن ديدى فى الواقع لا يمكنه ان يسمح لجوجو بالابتعاد عنه ابداً ولو لبضع لحظات يروح فيها فى النوم ، فمجرد تصوره ان جوجو ربما حظى بتجربة لايشاطره فيها تحيله الى الجنون ، ومع ذلك فان المشاركة فى هذه التجربة

بدورها شيء فظيع • ومن ثم يحرم على جوجو بشدة ان يخبره عن احلامه عندما يستيقظ هذا الأخير من « كابوسه الخاص » •

والعجز الذى يعانى به ديدى وجوجو ويجاهدان للافلات منه هو عجز مهول • وللخروج من حيرتهما يفكران فى الانتحار بشئق نفسيهما على غصن الشجرة • ولكنهما مايلبثان ان يتطرقا الى التساؤل عما اذا كان الغصن يحتمل ثقليهما • اذ لا يبدو على الشجرة انها متينة • ولا يستقران على من يبدأ محاولة الانتحار • وفى النهاية يقرران ان يمتنع عن الاقدام على أى شيء وان يمضيا فى انتظار جودو ليريا ماذا سيقوله • ومن ثم يعودان الى نقطة البدء •

ويمضى استراجون وفلاديمير يتقاربان احيانا ويتباعدان احيانا • يتشاجران ثم يتصالحان • يفكران فى الانتحار ، ويحاولان النوم • ولكنهما على أى حال مرتبطان موثقا القيد على الدوام من خلال القصور الذاتى والحاجة الى المعون الخارجى • ولكن قصورهما ذاك ليس مرده الغباوة أو الجهل أو غلظة الحس ، فعندما يقول فلاديمير لاستراجون « كان يجوز ان تصبح شاعرا » يجيبه مشيرا الى اسماله البالية : « لقد كنت شاعرا ، ألا يبدو على ذلك ؟ »

وأثناء انتظارهما جودو يعبر المسرح نموذجان انسانيان آخران هما بوزو البدين المتجبر الموثق الى تابعه وخادمه لاكى بحبل طويل يقوده منه • فبعد أن تتعالى من خارج المسرح صرخة فظيعة يلتصق من جرائها ديدى وجوجو الى بعضهما فى خوف معتقدين ان جودو قد جاء ، يدخل بوزو ولاكى ويقود بوزو لاكى بواسطة حبل مربوط حول عنق هذا الأخير ، بحيث يكون لاكى أول من يظهر ثم يعقبه الحبل الذى هو من الطول بحيث يسمح له ان يصل الى منتصف المسرح قبل ان يظهر بوزو ويحمل لاكى حقيبة ثقيلة وكرسيا مطويا وسلّة نزهات ومعطفا ، بينما يمسك بوزو فى يده بسوط • وقد ألهب الحبل عنق لاكى وهو يلهث وعيناه جاحظتان •

وأول انطباعاتنا عن بوزو انه مستبد مغرور لا يرحم • اما لاكى فيبدو عبدا فى منتهى حالات البؤس • ويقدم بوزو نفسه الى ديدى وجوجو ويسألهم بأى حق ينتهك غريبان حرمة أرضه • ثم يأمر لاكى الذى استبد به التعب ان يحضر له كرسية وسلّة غذائه ، ويشرح فى التهام طعامه • ولكن بوزو يكشف بالتدريج عن اعتماده المطلق على لاكى وعدم امكانه



الاستغناء عنه • ويخبر بوزو الصعلوكين ان لاكى يقوم بالحمل • ، اى  
بالأعمال الشاقة ، كخنزير لانها ليست وظيفته • كما انها ليست وظيفته  
هو اى بوزو ان يكون سيدا : • ليكن ملحوظا انه ربما كنت سأصبح فى  
مكانه وهو فى مكانى • لو لم تشأ الصدقة غير ما شئت • لكل نصيبه •

ان المركز الذى يشغله كل منا فى هذا العالم التحكمى شىء لا معنى  
له • لأنه ليس مبنيا على اى اختيار سليم وتنطوى الروابط غير المتكافئة  
بين الناس على تناقض مرير كلما كان عدم التكافؤ مبنيا على القوة  
الغاشمة فحسب •

ولا يقوم لاكى بحمل طعام بوزو وشرابه ومقعده فقط بل يقوم أيضا  
بالتفكير بدلا عنه • ويعترف بوزو بأنه لو لم يكن لاكى فان « كل افكارى ،  
وكل احساسى كانت ستكون أشياء سوقية » •

ويطلع القمر بفتة ، ملقيا اشعته على المكان المقفر • ويأخذ جوجو  
خفيه ويضعهما جنبا الى جنب بعناية عند حافة المسرح ، قائلا سيجىء آخر  
• • • ولكن بقدمين اصغر من قدمي وسيجعلانه سعيدا • •

ثم نقلنا الفصل الثانى الى يوم جديد لامعنى له ، والى زمن جديد  
معاد • لقد اثبتت الشجرة الجرداء بضع ورقات تنم عن ربيع لا أهمية  
له •

واذا كان جوجو من بعض النواحي هو الرمز المجسم للمؤمن ايماننا  
سانجا بسيطا فان ديدى هو الرمز الحى الذى لايرضى بالتخلي عن هبة  
العقل ويرفض فى اصرار ان يكف عن التأمل حتى ولو كان الشك قد  
أوصله الى حيرة مطبقة • ان ديدى يثير الضحك ولكنه يمس شغاف قلوبنا  
عندما يبدأ فى مطلع الفصل الثانى يوما جديدا وهو سعيد اذ لا يبدو ان  
فكره قد بدأ فى اطلاقه بعد • ولهذا فهو يغنى لنفسه اغنية صغيرة عن كلب  
ضربه الطباخ حتى الموت لأنه سرق كسرة من الخبز • فتهرع كل الكلاب  
لتبنى للكلب الميت قبرا تكتب عليه هذه القصة • ولكن ما يلبث ديدى ان  
يتوقف عن الغناء ليتأمل قول الاغنية « وحفرت للكلب قبرا » وينتابه  
الصمت لحظة ثم يستبد به الكرب فيروح ويجىء بخطواته القلقة المحمومة •  
لقد ولت اذن ، راحة البال وانقضت لحظتها • وربما كان هو الكلب الذى  
يستاهل القبر لسرقته لقيمة من التفكير •



ثم يدخل جوجو مغتما، متهما ديدى بكونه اسعد حالا بدونه، وقد ضرب جوجو كالمعتاد طوال الليل معتدون غامضون ، مما يجعل أمله فى نهار سعيد منهارا فهو يبدأ النهار وقد تعكر مزاجه ، ويبدأ نغمة أكثر ياسا من تلك التى ردها فى الفصل الأول . وهو غير قادر على ان يتجاوب مع حماس ديدى . فالوجود فى تقديره المغيظ كومة من القاذورات . وهو لا يذكر ولا يريد ان يذكر ماذا حدث بالامس ، رغم محاولات ديدى لتذكيره . وينعت ديدى جوجو بما سبق ان سمع بوزو ينعت به لآكى فيقول له « ياخنزير » وثمة شىء آخر قد تغير ، الخفان الآن مناسبان لقدمى جوجو . ولكن حتى هذا لا يدخل السرور على قلبه . ويعترف جوجو بأنه ورفيقه يجدان على الدوام شيئا ما ليعطيها الاحساس بأنهما موجودان . ويسرى ديدى عنه كالمعتاد . ويعثر ديدى على قبعة لآكى ويظل الصعلوكان يتبادلان القبعات الثلاث حتى يلقي ديدى فى النهاية قبعته ويحتفظ بقبعة لآكى . انها قطعة من التمثيل الصامت يرمز الى التبادل الابدى للأفكار الجوفاء .

وفى اللحظة التى يبلغ فيها الضجر والرعب بجوجو الحد الذى يدفعه الى الجنون يعاود لآكى وبوزو الظهور . وقد ارتدى لآكى الآن قبعة جديدة وأصيب بالبك ، وأضحى الحبل أشد قصرا اما بوزو فقد أصيب بالعمى . وقد ترتب على هذه التغيرات التى طرأت عليهما أن أصبحا تحت رحمة ديدى وجوجو مما يقدم لنا موقفا جديدا . فعندما يصططدم بوزو بـ لآكى يقع الاثنان على الأرض ويصيران عاجزين عن النهوض . فيصرخ بوزو طالبا النجدة ولكن هل يستجيب جوجو وديدى الى نداء النجدة الذى يصل الى اسماعهما ؟ ومن جديد يجد الصعلوكان نفسيهما أمام شخصين أكثر ضعفا وأكثر تعاسة منهما . والشىء الطبيعى الذى لا التواء فيه هو ان يهرع الاثنان لمعاونة بوزو ، ولكن وزن المضار والمنافع مفيد بدوره طالما ان الانسان حيوان عاقل . ان النمر اما ان يهرع الى مساعدة قرينه دون أدنى تأمل ، أو ينسل مبتعدا فى أعماق الغابة . وفى كلتا الحالتين يكون مسلكه نهاية للأمر . أما بالنسبة لديدى وجوجو فالأمر جد مختلف .

وعندما يرفع بوزو عرضه الى مائتى فرنك ينشط ديدى وجوجو لمعاونة بوزو وأقالته من عثرته ومن ثم جاءت معاونة ديدى وجوجو مشوبة بالمنفعة ولكنها ما زالت مغونة على أى حال . وما أن يتبين بوزو أن المكان الذى

يقف فيه بعد اقالته من عثرته هو الأرض حتى يسترد معنوياته ويعاود محاولته لفرض سيطرته على ذينك اللذين احسنا اليه وانقذاه من كبوته .

والزمن بالنسبة لبوزو الذى اضحى الآن « ضريرا كالحظ » - لا يعنى الا انجرافا لا معنى له ، لأنه لم يعد لديه أى احساس بالاتجاه . أما ديدى وجوجو فلا زال لديهما هذا الاحساس . اذ لديهما هدف ، فهما ينتظران جودو . والانتظار أكثر من أى شئ آخر يمكنهما ان يفهما ويتحدثا عنه لأن كل شئ بالنسبة لهما يتوقف على جودو . على ان بوزو ولاكى مثالان غامضان غموضا مرعبا . هل يرمزان الى مصير الانسان الممزق بين ما يريده وما يمليه عليه المنطق ، لأنهما قد سقطا مرة بل لأنه مكتوب عليهما السقوط المرة تلو الاخرى بشيوع متزايد ؟ ان الالتقاء ببوزو ولاكى يورث الجنون ، بل ان ديدى لا يستطيع حتى ان يتأكد من ان بوزو ليس هو جودو المنتظر . لقد اختلط عليه الأمر فتوهم ان بوزو ربما كان هو جودو المنتظر وقد جاء متخفيا . وتحت ضغط المعاناة من عدم القدرة على معرفة الحقيقة يصيح ديدى قائلا « لا يستطيع المصبي ! » وذلك قبيل ظهور الصبى او ربما معاودته الظهور .

ولا تشفى اجابات الصبى غليل ديدى ، وان كان لا يجد مفرا من ان ينفس عن حيرته باستلته . ورغم ان الصبى لا يتعرف على ديدى ولا يذكر انه رآه من قبل بل ويقرر انها المرة الأولى التى يأتى فيها برسالة ، فانه يؤكد ، كما أكد هو أو غيره من قبل ، ان جودو وان كان لن يحضر اليوم فانه سيحضر غدا . وعندما يحاول ديدى وجوجو استخدام حزام هذا الاخير ليشتقا به نفسيهما ، فان الحزام ينقطع . ومن ثم يقرران انهما فى الغد سيحضران قطعة من الحبل ويشتقان نفسيهما به لو لم يحضر جودو .

ولا تنتهى المسرحية بحل تراجيدى بل بمازق لكوميدي وبوزو سعيد جدا لأنه التقى بشخصين يعتقد ان بإمكانه أن يفرض عليهما سيطرته لكن سرعان ما ينهار تصنعه للقوة والسلطان ويبدو ضعفه على حقيقته . وذلك عندما يتوصل الى جوجو وديدى ، اللذين يهمان بالرحيل ، ان يبقيا معه قائلا لهما تارة انهما لن ينديما على ذلك ، ومذكرا اياهما تارة اخرى بالا يخلقا موعدهما مع جودو الذى يمسك بمستقبلهما بين يديه ، على الأقل مستقبلهما القريب . وهو مهتم جدا بان يلفت الانتباه اليه على الدوام ، فعندما يلقي خطابا يرش حلقه برذاذة ويدعو الجميع الى التطلع

اليه حتى لاكى • على انه ما يلبث ، وقد لفت الانظار اليه ، ان ينسى ما كان على وشك ان يقوله مما يحمله على ان يقلل من قدر نفسه سائلا غيره عما كان يهم ان يقوله • وعندما يخوض جدلا فكريا يركبه الغرور •

وبالطبع يستبد بجوجو وديدى حب الاستطلاع عن حقيقة لاكى • فيخبرهما بوزو انه يود ان يتخلص منه ولكن « الحقيقة انك غير مستطيع ان تقصى مثل هذه المخلوقات عنك • أفضل شيء هو ان تقتلها » • واذ يسمع لاكى هذا الكلام ينخرط فى البكاء فيعلق بوزو على ذلك قائلا : « الكلاب الهرمة أكثر كرامة » • ومع ذلك فانه يعطى جوجو منديلا لي مسح به دموع لاكى • ولكن جوجو لا يتلقى من لاكى جزاء على ذلك سوى ركلة عنيفة فى قصبه رجله لأن لاكى لا ينتظر العزاء الا من سيده بوزو أما شفقة غريب جاهل مثل جوجو فانها مجرد امانة • أو ربما لأن جوجو قد أكل العظام التى تبيت من وجبة بوزو ، رغم انها اصلا من نصيب لاكى •

ويتولى بوزو التعليق على بكاء لاكى قائلا ، « ان دموع العالم لا تتغير من حيث الكم • لأن مقابل كل من يشرع فى البكاء هناك من يتوقف عنه فى مكان ما • ويصدق هذا بالنسبة للضحك ايضا « يضحك » دعنا لا نتكلم بالسوء ، عن جيلنا ، انه ليس اسعد من الاجيال السابقة بأى حال » برهة صمت ، دعنا لا نتكلم بالخير عنه أيضا • « برهة صمت » دعنا لا نتكلم عنه على الاطلاق ، •

وتناسب هذه النظرية بشكل رائع منهج المسرحية كله • فبالنسبة لكل فكرة من افكارها ولكل احساس من احساسها هناك فكرة واحساس مضاد • ويذكرنا هذا بمنطق هيجل فى التوفيق بين الاضداد حتى يصل الى المدلول المطلق • ولكن ما جدوى هذا المنطق طالما ان المطلق لا يعدو ان يكون فرضا من الافتراضات هو مجيء جودو ؟ •

وبوزو مخلوق ذو نزوات وليس له ضمير ولا حساسية ولا ذكاء الا ما ابتزّه من لاكى الذى نرى سوء حاله • وتنطبق معادلة بوزو هنا تماما عليه بدوره ان الذى يمتلكه فعلا هو القوة التى يستخدمها لاشباع شهواته ، ولكن عندما تتقدم بنا احداث المسرحية نتيين ان قوته جوفاء تماما مثل ادعاءاته ويتسلل بصيص من النور الى ضمير بوزو من ان الى آخر مما يثير جزعه من فراغ ذاته • وكان هذا خطأ لاكى لأنه قد أعاده الى عالم الفكر والى كل نتائجه المؤرقة وقد بدا كل ما أمكن لللاكى ان يقدمه ممثما فى أول



الأمر • ولكن كلما اقترب الأمر من النهايات القصوى اضحى لا يطاق ،  
حتى ان بوزو يريد الآن التخلص من المتسبب في عذابه ، رغم انه غير قادر  
ان يفعل ولا حتى ذلك أيضا •

ومن ثم كانت اتعس لحظات بوزو واشدها ايلاما على نفسه اللحظات  
التي يقدم فيها لاكى على التفكير • واذا كنا نرى بوزو قد تنازل وامر  
لاكى بالتفكير بصوت عال ، فذلك على مضض نزولا على طلب جوجو  
وديدى اللذين يدين لهما بما فعلاه من أجل رفع روحه المعنوية • ولهذا  
فهو يقدم من أجلهما على التضحية الهائلة ويأمر لاكى بأن يفكر بصوت  
عال • ان هذا اكبر ما يمكن لبوزو ان يقدمه مادام ليس لديه أى شىء ذاتى  
جدير بأن يهدى على أن لاكى يرقص فى أول الأمر • لقد الف ان يقفز  
هاربا قبل ان يستحوذ عليه بوزو اللعين • اما الآن فهو كالمذبوح يرقص  
من الألم • ومن ثم يقدم على التفكير • على أنه لابد أن يلبس قبعته حتى  
يفكر • وربما رمزت القبعة الى التراث الفكرى الموروث عن القديم والذي  
لم يعد له جدوى تذكر الآن • على أى حال ، فان تفكير لاكى جد مؤلم حتى  
ان الآخرين يضطرون الى القائه أرضا ويجثمون عليه لوضع حد لنوبته  
الفكرية • بل ويدوس بوزو على القبعة المنحوسة • والحديث الطويل الذى  
يجهر فيه لاكى بأفكاره أمر لا يطاق • ويقاتل منه بوزو كما يتألم الشيطان  
اذ يرى امامه شهيدا مصلوبا • ويستحوذ الحديث على انتباه جوجو وديدى  
فى أول الأمر كما تستحوذ لعبة جديدة على انتباه طفل صغير ، ولكن  
ما تلبث اعصابهما ان تتزلزل • اما الجمهور فيستغرقه أداء لاكى المضحك  
ويليه عن عدم فهمه معنى ما يقال •

ومع انه لا يسمح للاكى بأن يكمل تفكيره الا انه يبين بجلاء انه انما  
يقرب من نبوءة بزوال العالم • ويعتبر البيان الذى أدلى به لاكى انكارا  
لنظرية القرن التاسع عشر فى التقدم والنزعة العقلية • ان العلم والفكر  
لا يمكن ان ينتهيا الا الى التخبیط والتناقض عندما تعالج المشاكل الاساسية •

وعلى اثر التوصل الى وقف لاكى عن المضى فى عملية التفكير بصوت  
مسموع يكتشف بوزو انه فقد ساعته • واذا يدمر التفكير وتكاد تزول  
الذاكرة يفقد الزمن كنهه ويتوقف تبعا لذلك أيضا الفرار الآلى الذى  
تفره الساعات من فراغ الازل • وعندما ينحنى جوجو وديدى ليلصقا  
اذنيهما الى جسد بوزو بحثا عن الساعة لا يسمعان الا نبضات قلبه •  
وعندما يخبرانه بذلك يجيب قائلا انها « اللعنة » ! ولا عجب فى خضم



هذا الغد ان يظن ديدى بعد رحيل بوزو ولاكى انه هو وجوجو قد رأياهما من قبل ، أو رأيا شخصين شديدي الشبه بهما . ولكن جوجو لا يذكر من الأمر شيئا بالطبع .

وفى النهاية يصل الصبى للإبلاغ بأن جودو لن يحضر هذه المرة . وكان الصبى يتردد لفترة قصيرة من الوقت فى الدخول الى المسرح خوفا من بوزو ولاكى . ويعيد مرأى الصبى الى جوجو قلقه وعذابه بعد ان أمكنه لفترة قصيرة من الوقت ان ينسى تعاسته ، لأن من يرى بلوى غيره — كما تقول الحكمة الشعبية — تهون عليه بلواه . ومن استجواب ديدى للصبى نعرف انه يرعى الماعز للسيد جودو ، وان سيده يضرب أخاه دونه ، وانه لا يعرف ما اذا كان سعيدا أم غير سعيد ، وانه ينام فى مخزن الدّبن مع أخيه . وبمجرد ان يفرغ الصبى من ابلاغ رسالته ويجرى خارجا يهبط الليل .

بوزو : « يستشيط غضبا فجأة » ألا تفرغ من ازعاجى بزمك اللعين ؟ انه أمر غير معروف متى ! متى ! يوما ما ، اليس فى ذلك الكفاية لك ، يوما ما تماما كأي يوم آخر ، اضحى هو ابكم ، يوما ما اصبحت انا اعمى ، يوما ما سنفقد السمع ، يوما ما نولد ، يوما ما نموت ، ذات اليوم ، ذات اللحظة اليس فى ذلك الكفاية بالنسبة لك ؟ « أكثر هدوءا » . ضياء النهار يسطع برهة ، ثم يخيم الليل من جديد .

ويتوهم المرء على أنه يمكنه ان ينتقل من مرحلة نزواته الذاتية الى مرحلة من الحقائق الموضوعية ويصبح استراجون بلوعة : « اننا على الدوام نجد شيئا ما ، اليس كذلك يا ديدى ، يعطينا الاحساس باننا على قيد الوجود ؟ » ومن ثم تكون هذه الموضوعية امتدادا فكريا للنزوات الذاتية . ويطابق هذا القول ذلك السعى العقيم للتوصل الى القوانين التى يرسى عليها معنى الوجود . كما يقضى ما فى الانسان من قصور على الأمل فى المعرفة الحقة وفى الخروج من حيرة الانتظار . ثم ان الهرب من مرارة الانتظار يضحي بدوره حلما مستحيل المنال وتشير محاولات الانتحار للبائسة المتكررة من جانب الصعلوكين الى ما فى القلوب والعقول من مرارة وتعاسة وشقاء .

ومن الصفات البارزة لمسرحية « فى انتظار جودو » البساطة الشاملة . فالمكان بقعة جرداء كدرة ليس بها الا شجرة وحيدة أشبه ما تكون بمشقة تدعو عابرى السبيل الى التفكير فى الأقدام على الانتحار .

وهذا المكان ليس مكانا بعينه ، انه أى مكان مجرد من تفصيلاته • وربما كانت صفته الاصولية انه المكان الذى لا يمكن ان يوجد فيه السيد جودو • وعندما تنبسط امامنا احداث المسرحية نتبين ايضا انه المكان الذى لن يجرى اليه السيد جودو ابدا • وتذكرنا الوحدة المكانية المستخدمة فى المسرحية باستعمال جان بول سارتر للوحدة المكانية فى مسرحية « الغرفة المغلقة » ان المكان فى مسرحية سارتر غرفة جلوس لاتقوى الشخصيات على الخروج منها • والمكان فى مسرحية بيكيت هو بقعة ما على طريق خاو لا يجد عابر السبيل لديه القدرة على مغادرتها • وتماثل عبارة « هيا ، فلننصرف » عند بيكيت عبارة « حسنا ، فلنستمر » عند سارتر • ان كلا من المكانين نوع من السجن ، وان كان سجن سارتر غرفة ذات جدران ، اما سجن بيكيت فمكان مقفر لا أسوار له •

أما الوحدة الزمانية للمسرحية فهى يومان ، ولكنها يمكن ان تكون أى عدد من الايام فى حياة أى منا • والزمن مرادف لما هو مذكور فى عنوان المسرحية ، انه عملية انتظار لا تنتهى ولكنها تبدو من جديد بشكل خفى كل يوم • واذا كان الانتظار ينطوى على حركة فهى حركة دائرية • ان كل يوم عود الى اليوم السابق • لاشئ يكمل لأن ما من شئ يمكن اكماله • وليست نهاية المسرحية نهاية بل بداية اخرى ، ويسأل فلاديمير صديقه : اذن هلا مضينا ؟ ويجيبه استراجون : هيا بنا ولكن لا تبدر من ايهما اية بادرة للتحرك • ويسدل الستار على وقفتهما الجامدة • وقد اعطيت نظريات اريية كثيرة لتفسير شخصيات بيكيت هذه • على ان بيكيت من ناحيته قد أنكر كل النظريات التى تنسب الى مسرحيته طبيعة رمزية أبعد مغزى من احداثها • ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة ان من غير المجدى التقصى عن مفاد هذه الحلول المفسرة ازاء هذه المسرحية المحيرة المحكمة الصنع والتى لا تقف فى حقيقتها عند حد التعبير عن مأساة صعلوكين •

والواقع ان مسرحية « فى انتظار جودو » تقوم على ظاهرة انسانية عميقة هى الحاجة الى الايمان بشئ ما • ان الانسان ينتظر • ويعرف كيف ينتظر مهما اعترضت طريقه المثبطات • ولا شك ان هذا الطابع الانسانى المتصف بالشمول والعمومية المتجاوز لحدود الاقليمية والمحلية يرفع المسرحية الى مصاف الاعمال الفنية العالمية التى تخاطب العقول فى كل وقت وفى كل مكان • وهى تخاطبها بأمر ليس غريبا على الانسانية فى كل جيل وفى كل مجتمع منذ ان وجد آدم نفسه وقد القى به على قارعة

طريق الحياة الطويل الذى يقطعه وزاده الايمان بأن نهاية المطاف جنة  
لن نحافظ على العهد وجحيم لن نكس عنه .

وبالرغم من تعبير الاسى الذى يخيم على المسرحية فان  
بيكيت لا يستعمل اللبلوغ الى ذلك الا كلمات دارجة بسيطة شائعة . ولكنها  
تفقد مدلولاتها العادية لتصير نغمات فى لحن حزين . وتحقق  
المهارة التى كتبت بها هذه المسرحية الاحساس الشعري من خلال لاشئ  
ان الحوار لاشاعرية فيه ومع ذلك يضحى اغنية مسحورة . ولا ترد كلمة  
الياس على لسان أى من أشخاص المسرحية ولكنه يعم المسرحية كلها  
ويترجمه ذلك القصور فى الحركة وعجز الصعلوكين عن عدم انتظار  
جودو رغم ان السيد جودو لا يجيء .

وليست اللغة عند بيكيت تعبيرا عن مضمون وأداة بيئة للتفاهم .  
بل هى شئ معتم غامض ومجردة عن رسالتها . وتستخدم فحسب  
لإثارة المشاهد ، وحمله على استنكارها ، ودفعه الى الاستغناء عنها  
بقدر الامكان ، وإحلال صمت أكثر تعبيرا وصدقا محلها . ولهذا نرى  
بيكيت تازة يفرغ الكلمات من كل معنى ، وتارة ينطق الشخصيات  
بعبارات ليست حية تماما ولا مينة تماما بل جامدة . انها لغة كانت  
حقيقة فى وقت من الاوقات ولكنها لم تعد كذلك الآن ، مادام انها فى واد  
وحقيقة الشخصيات الناطقة بها فى واد آخر . كما يعتمد بيكيت أيضا  
الى عبارات كل منها ذات معنى منطقى فى حد ذاتها ولكنها متى صفت  
الى جوار بعضها هدمت كل منها الأخرى .

وإذا كان بيكيت يختزل الافكار الى نكات ، فان هذه النكات ذات  
معنى مزدوج . وفكاهاته مؤقتة الأثر لأنها تفتح الطريق على الدوام الى  
اليأس الفكرى . فلا يصلح الهزل الا لمعالجة المثالب السطحية فى الغالب  
ومن ثم لا تلبث المعالجة الهزلية لمشكلة من المشاكل المتأصلة فى الضمير  
الانسانى ان تتحول الى تراجيديا رغم مظهرها الهزلى . ولعل قتامة  
الموضوع الذى يختاره بيكيت هو الذى يحمله على ان يخفف من حدتها  
بالمعالجة الهزلية . فمن أصوليات التراجيديا ان المشاهد ينخرط فيها  
ويعتقد ، اعتقادا مؤقتا على الأقل ، ان مأساته هى التى تدور على خشبة  
المسرح . على انه لما كان بيكيت ييغى من المشاهد الا يندمج فى المأساة  
فتملك عليه حواسه ، بل ان يتابعها متابعة عقلية فانه يلجأ الى المعالجة  
الكوميديا ايضا ، لأن الكوميديا أكثر عقلية من التراجيديا . ففى



التراجيديا تلعب عواطف المشاهد دورا هاما ، اما فى الكوميديا فسان  
الورطة الدائرة امام المشاهد هى ورطة شخص آخر .

ولقد لقيت مسرحية بيكيت الاولى نجاحا لم يلقه اى من اعماله  
السابقة رغم انها كانت اولى محاولاته فى الكتابة المسرحية . وقد ذاع  
صيتها بسرعة لم تألفها اية مسرحية معاصرة اخرى . فقد قدمت فى لندن  
عام ١٩٥٥ وفى نيويورك عام ١٩٥٦ وعرضتها احدى محطات التليفزيون  
الاميريكية عام ١٩٦١ على ملايين من النظارة . كما تداولتها المسارح  
الفرنسية والالمانية . وترجمت الى عديد من اللغات . ( راجع مقالتنا  
بعنوان « مسرح صموئيل بيكيت » بمجلة « الآداب » - يولية ١٩٦٣ وكانت  
اول تعريف فى العربية بهذا الكاتب العالمى ) .

### ثانيا : « نهاية اللعبة »

اما مسرحية صمويل بيكيت الثانية « نهاية اللعبة » فقد انجزها فى  
يوليو عام ١٩٥٦ ونشرت فى فبراير عام ١٩٥٦ ومثلت اول مرة فى باريس  
فى مايو من العام ذاته . وقد كتب بيكيت « نهاية اللعبة » بالفرنسية اول  
الأمر - شأنها فى ذلك شأن مسرحيته الاولى - ثم ترجمها بنفسه الى  
الانجليزية بعنوان « لعبة النهاية » .

ويفيد عنوان المسرحية مواجهة النهاية التى هى الخط الرئيسى فى مسرح  
بيكيت . ولا يكاد شىء يحدث فى المسرحية . فكل شىء ممكن الحدوث قد  
حدث فعلا من قبل وانتهى . والعالم قد دمر على نحو غامض ، ربما من  
جاء تفجير ذرى . والذى يعنى بيكيت فى المسرحية هو التعبير عن  
الاحساس بانتهاء اللعبة لا بحكاية احداثها .

وفى هذه المسرحية ايضا شخصيتان ثانويتان هما ناج ونيل ،  
وشخصيتان رئيسيتان تقومان بأغلب الحوار هما هام الضرير المشلول  
الذى يلزم مقعده ذا العجلتين ، وكلوف تابعه ، او ربما ابنه ، الذى لا  
يقوى على مفارقتة .

ويشبه هام المقعد فى كرسيه ذى العجلتين بوزو ، ولكن مرافقه  
كلوف لا يشبه لاكى وينبىء بأن هذه المسرحية مختلفة عن سابقتها ، فهو  
قادر على أن يتلقى أوامر معينة ولا ينقذها . ولكن اذا كان كلوف قادرا  
على ان يتمرد على هام ، الا أنه فى الوقت ذاته يجد نفسه منساقا الى  
الانصياع له فى النهاية دون أن يدرك لذلك سببا .



وغير واضح ما اذا كانت شخصيات « نهاية اللعبة » على قيد الحياة  
ام انها فارقت الحياة فالحياة والموت في هذا المسرحية متداخلان كل المتداخل .  
ويقول هام في هذا الصدد « الطبيعة قد نسيقتنا » ويوافق كلف قائلاً :  
« لم يعد للطبيعة وجود » الا أن هام يستدرك قائلاً : « لم يعد للطبيعة  
وجود ! انت تبالغ . ولكننا نتنفس ونتغير ! اننا نفقد شعرنا واسناننا !  
ونضارتنا ! ومثلنا ! » .

ويقول كلف في موضع آخر عن نيل انها « ليس لها نبض » كما  
يقول عنها هام « . . كانت بشوشة ذات مرة ، مثل زهرة الحقل » فيرد  
عليه كلف قائلاً : « كنا نحن ايضا بشوشين - ذات مرة . من النادر  
الا يكون المرء بشوشا - ذات مرة » . وبعد برهة صمت يقول له هام :  
« اذهب ، وانظر اذا كانت ميتة » فيمضي كلف ويرفع غطاء علبة نيل  
وينحنى لينظر الى داخلها ويقول بعد برهة صمت : « يبدو انها كذلك »  
فيسأله هام عن ناج فيرفع كلف غطاء علبة ناج وينحنى ناظرا في داخلها  
وبعد برهة صمت يرد عليه قائلاً : « لا يبدو عليه كذلك » ويخلق الصندوق  
ويرفع قامته . فيسأله هام « ماذا يفعل؟ » فيرفع كلف غطاء ناج وينحنى  
ناظرا الى داخله . وبعد برهة صمت يجيبه كلف قائلاً : « انه يبكي »  
ويخلق الصندوق ويرفع قامته بينما يجيبه هام قائلاً : « اذن ، فهو حي » .

ويعبر كلف طوال المسرحية عن رغبته الملحة في الرحيل . وعندما  
طلب من بيكيت ان يلخص مسرحيته الجديدة تلك أوضح انه في حين ان  
الكل يتوقع في مسرحيته الاولى وصول جودو فانهم في المسرحية الثانية  
ينتظرون رحيل كلف . وبينما تدور المسرحية الاولى حول الانتظار ،  
فان نهاية اللعبة تقوم على الرحيل ، على الخروج من الباب .

ورغم ان كلف قد نوى الرحيل وتأهب له الا انه لا يقوى على الخروج  
وعندما يسدل الستار يبقى واقفا بلا حراك عند عتبة الباب .

ويسيطر علينا طوال « نهاية اللعبة » احساس باننا نرقب نهاية  
شيء ، ربما كانت نهاية الجنس البشرى . فكل الحركة قد ابطأت . هام  
مشلول ويلزم مقعده . وكلف يسير بصعوبة . وكل من ناج ونيل فاقد  
الساقين ويرقد في صندوق لا يقوى على مغادرته . وكل من الشخصيات  
الأربع لا يضمرون مودة للآخرين . بل يخيم عليهم الحقد والاثرة والغلظة .  
ناج ونيل يعتمدان على هام في طعامهما . وكلف الابن المستعبد على  
استعداد لان يقتل اياه هام لو عرف كيف يفتح قفل الدولاب الذى خزنت

فيه البقية الباقية من كسر الخبز الجاف • ولدى كل منهم بقايا حلم أو أمل يحاول عبثا أن يبلغه الى الآخرين ويحكيه لهم • فناج يحادث نيل عن نزهة فى بحيرة كومو والحادثة التى احالتهم الى حطام • ويمضى هام فى سرد قصة من نسج خياله • اما كلوف فيشير باستمرار الى رغبته الملحة فى الرحيل الذى يعرف انه امر مستحيل فى الواقع •

والغرفة التى تدور فيها أحداث المسرحية تشبه القبر • تطل احدى نافذتيها المرتفعتين على بحر لا شاطئ له والاخرى على أرض جرداء أين تدور أحداث هذه المسرحية إذن ؟ غير واضح تماما هل تدور على ظهر الأرض أم فى مكان آخر من الكون • وقد قيل الكثير فى تفسير مشهد المسرحية من قبل النقاد ، وقال البعض منهم انه يصور البقايا المخيفة لعهد ما بعد القنبلة الذرية •

وقد عنى بيكيت فى مسرحيته هذه كما هى عادته بأن يحدد بدقة كبيرة - كما لو كان يكتب مقطوعة موسيقية - أين يجب أن يسكت الممثلون ومن شأن مراعاة تلك الوقفات فى أداء هذه المسرحية أن يزيد من مرارة الانتظار ، ومن فراغ الوجود ، ومن توقع الانهيار • فالحظات الصمت العديدة التى تتخلل الحوار تنبض بالقلق والكرب اللذين يمزقان كلا من الشخصيات الأربع ، وتزيد من عرى الكلمات ذاتها عندما تخرج من أفواه الشخصيات لتنتهى سريعا الى هوة السكوت •

والواقع ان الاحساس بالعذاب الذى يثيره صمويل بيكيت فى «نهاية اللعبة» هو شئ بالغ القسوة والروعة فى آن واحد • ويقول هام بعد برهة صمت « ليلة أمس رأيت ما بداخل صدرى • كانت هناك قرحة كبيرة • • • ويمضى هام يسأل كلوف ملحا طوال المسرحية عما اذا لم يكن قد حان الوقت لكى يغطيه المسكن ويجيبه كلوف بعنف كلا ، ان الوقت لا زال مبكرا على مجيء اللحظة •

هام - ألم يحن الوقت لمسكن الآلى ؟

كلوف - بلى

هام - آه أخيرا ! اعطنى اياه ! بسرعة ! « برهة صمت » •

كلوف - لم يبق من مسكن الآلام شئ • « برهة صمت » •

هام - « جزعا » • • • لم يبق من مسكن الآلام شئ ؟

كلوف - لم يبق من المسكن شيء . انك لن تحصل ابدا على مسكن  
للآلم بعد الآن . « برهة صمت » .

هام - ولكن اللعبة المستديرة الصغيرة . لقد كانت مليئة !

كلوف - أجل ، ولكنها الآن خاوية .

اذن ، فمسنكات الآلام تنتهى من عليها الصغيرة وينضب معينها  
بينما الآلام لا تنتهى وتمضى تقطع الاوصال الى ما لا نهاية . وعندما  
يصرخ هام فى كلوف قائلا وقد عرف ان اللعبة الصغيرة قد خوت وانه  
لن يعطى مسكنا بعد ذلك : « ماذا سأفعل ؟ » يجيبه كلوف : « هل حلقك  
ملتهب ؟ » برهة صمت « هل تود قرصا من السكر ؟ » برهة صمت « يا  
للأسف » . وما أشد ما فى هذه الاجابة من سخريه مرة حادة . هام تقطعه  
الآلام ، بينما الذى يعرض عليه هو قطعة من السكر ، قطعة من السكر لا  
نفع فيها .

ولكن ما هو التقدير الميتافيزيقى للشقاء الانسانى ؟ هل للشقاء  
الانسانى مقاييس معينة ؟؟ فلنستمع الى هام وهو يحكى لكلوف العذاب  
الكبير . . . « بعد برهة صمت - بحماس من يدلى بنبوءة » يوما ما ستصبح  
أعمى . ستجلس هناك كومة من اللحم فى الفضاء ، فى الظلام ، الى  
الأبد ، مثلى . « برهة صمت » يوما ما ستقول لنفسك ، انا متعب ،  
سأجلس ، سأذهب وأجلس ، ثم ستقول انا جائع ، سأنهض لأحضر شيئا  
أكله . ولكنك لن تنهض . ستقول ، كان يجدر الا أجلس ، ولكن طالما  
جلست فلاأظل جالسا وقتا أطول بعض الشيء . ثم انهض وأجلب شيئا  
أكله . ولكنك لن تنهض . ولن تجلب شيئا تأكله ابدا . « برهة صمت »  
ستنظر الى الحائط برهة ، ثم ستقول ، سأغمض عيني ، ربما حصلت  
على بعض النوم واحسست بأنتى أحسن حالا على أثر ذلك . وستغمضهما  
وعندما ستفتحهما مرة أخرى لن يكون ثمة حائط بعد ذلك . « برهة صمت »  
سيكون من حولك فراغ لا نهائى ، كل الموتى الذين بعثوا من كل العصور  
لن يملئوا الفراغ ، وهنا ستكون انت مثل حفنة من التراب وسط الخلاء .  
« برهة صمت » أجل يوما ما ستعرف ما هو الأمر ، ستكون مثلى ما عدا  
انه لن يكون ثمة أحد معك ، لأنك لم تشفق على أحد ، ولانه لن يكون هناك  
أحد قد ترك لكى تشفق عليه . « برهة صمت » . ثم لنستمع الى هام  
ذاته يصيح وقد ضايقه برغوث : « برغوث ! هذا فظيع ! يا له من يوم ! »  
وتقول نيل فى هذا المقام « ليس ثمة ما هو أكثر اثارة للضحك من الشقاء .



أنا أجزم لك بذلك لكن - ٠٠ أجل ، أجل ، انه أكثر الأمور إثارة للضحك في العالم ٠ ونحن نضحك ، ونضحك بعزم في البداية ٠ لكن الأمر هو ذات الشيء دائما أجل ، انه مثل القصة المضحكة التي سمعناها مرارا ، ومازلنا نعتبرها مضحكة ، ولكننا ما عدنا نضحك ٠

إننا نتحدث عن الشقاء الانساني : ولكن هل معنى ذلك ان هناك سعادة حقا ؟ ان السعادة أمر لا وجود له بالنسبة للإنسان ٠ ولكن ما السبب في ان الانسان يشقى ؟ يقول الحكماء انها الخطيئة ٠٠ خطيئة ما ارتكبها الانسان في وقت من الأوقات ٠ ان الانسان مطارذ بشيخ تلك الخطيئة ٠ ويجب ان يشقى حتى يسدد دين تلك الخطيئة ٠

والانتحار كمخرج مرفوض مرة أخرى ٠ هذه المرة خوفا من ان يحيله الضجر الى شيء سخييف ٠ وهو ما يفصح عنه هام عندما يقول « مع ذلك أتردد ، في أن ٠٠ ان انهي الأمر ٠ أجل ٠٠ حان الوقت لانتهائه ٠ ومع ذلك أتردد في ان ٠٠ ( يتشاءب ) ٠٠ ان انهيه » ٠ ويحيل عقم الحياة وجود الأشخاص واياهم وحركاتهم الى موت على من الوقت ٠ ويتردد هذا في عبارات هام وكلوف ٠ وعندما يسأل هام كلوف « ماذا جرى ؟ » يجيبه « شيء ما يمضي في طريقه المرسوم » هذه هي اللعبة التي كنا نلعبها أمس ونلعبها اليوم وسنلعبها غدا ٠

هام - أمس ! ماذا يعنى ذلك ؟ أمس !

كلوف - يعنى ذلك اليوم الفظيع الكريه ، منذ زمن بعيد ، قبل هذا اليوم الفظيع الكريه ٠

ولقد واجه صمويل بيكيت الأمر في هذه المسرحية بشكل مباشر أكثر مما واجهه في مسرحيته الأولى ولهذا فان القيمة الفنية للمسرحية الأولى أكبر من حيث انها تثير في النفس قسما أعظم من التساؤل بسبب تجريديتها الأوفى ٠ ولكن تأثير « نهاية اللعبة » على أى حال تأثير مدمر ويتعدى تأثير المسرحية الأولى ٠ ان بيكيت ينجح في ختام المسرحية في ان يترك في اعماقنا هوة سحيقة من المزاراة والاسى ٠ وهو يستعمل في هذه المسرحية كلمات تصل الى حد السخف كالبراغيث والبسكويت والجرذان ، ولكنها تفضى نتيجة لصنعة أريية الى ان تتسرك في قلوبنا احساسا بالحزن والانقباض ، بل والرغبة الملحة في البكاء ٠ ان تلك الكلمات كالمعطن الذى ينخر رويدا رويدا في البناء المشيد حتى يتآكل ويهوى في لحظة ما ٠

وينسج لنا بيكيت فى « لعبة النهاية » لغزا ليس فى متناول أى كاتب مسرحى معاصر. • وتعتبر هذه المسرحية المتنامية القتامة البالغة التجريد تجربة مسرحية فريدة • وإذا جاز أن توصف مسرحية « فى انتظار جودو » بأنها « دراسة يائسة عن الأمل » فلا مفر - على حد قول الناقد جون جاسنر فى كتابه « المسرح عند مفرق الطرق » ص ٢٥٦ وما بعدها - من أن توصف « لعبة النهاية » بأنها « دراسة يائسة عن اليأس » •

### ثالثا : « الشريط الأخير »

أما « الشريط الأخير » فهى مسرحية قصيرة ذات طابع قمىء متعطن بطلها الوحيد كراب وهو كهل بليد قصير النظر ضعيف السمع يعانى من مرض فى الامعاء • ويسترجع ذكرياته القديمة عن طريق الاستماع الى أشرطة تسجيل • وهى ذكريات غامضة تافهة لاتعرض كاملة بل فى عبارات مبتورة ••

ويقول كراب : « كريهة هى هذه الذكريات التى استخرجها من قبورها لكنى كثيرا ما أجد لها نافعة قبل أن اندفع الى جديد •• من العسير أن أصدق اننى كنت يوما ما ذلك الولد الابله •• هذا الصوت يا يسوع ، وهذا الطموح •• وهذه القرارات •• وماذا بقى من كل ذلك البؤس ؟ •• ( منشدا ) الظلال تهبط من جبالنا ، وزرقة السماء سوف تستحيل الى عتمة ، والجلبة تخمد فى حقولنا ، وكل شئ سرعان ما سيرقد فى سلام •

لقد مات أبوه ولحقت به أمه بعد فترة من الترميل • وثمة غلاقيات غرامية سرعان ما يعتورها الفتور ويستبد بها الملل والسأم ، « •• كنت منشغلا برمى الكرة الى كلب صغير أبيض • هذا حدث بالصدفة • رفعت رأسى ، الله يعلم لماذا ، وإذا بالأمر قد قضى •• لبثت هناك بضع لحظات أخرى جالسا على الأريكة ، والكرة فى يدي ، والكلب يعوى مومئاً بقدمه ملحا فى طلبها •• « برهة صمت » وفى النهاية اعطيته أياها ، فأخذها بين أنيابه برفق ، كانت كرة صغيرة من المطاط رثة قاتمة ممتلئة مكتنزة « برهة صمت » سآحس بها فى يدي حتى يوم مماتى •• « برهة صمت » كان بإمكانى أن احتفظ بها لنفسى • « برهة صمت » لكنى اعطيتها للكلب • « برهة صمت » •• أن الذى رأيته فجأة فى ذلك الوقت هو أن العقيدة التى سارت على هديها كل حياتى ، ألا وهى « يوقف كراب جهاز التسبجيل يصير نافذ ، ويطلق البكرة الى الامام ثم يدير الجهاز » ••••• صخور ضخمة

من الجرانيت ، والزبد يتدفق فى ضوء المغارة ، ومقياس الريح يدور كالمروحة . لقد وضع لى أخيرا ان الظلام الذى دأبت دائما على طرده انما هو فى الواقع افضل ما عندى . ولكن من تحتنا كان كل شىء يتحرك ، ويحركنا ، فى رفق ، من أعلى الى اسفل ، ومن جانب الى آخر .

ويعلق كراب على ذكرياته القديمة فى موضع آخر من الشريط قائلا : « فرغت الآن من سماع هذا الولد الابله الذى احسبني كنت اياه منذ ثلاثين سنة مضت . من الصعب ان اصدق اننى كنت يوما ما على هذا الحد من الحماسة . هذا ، على الأقل ، قد انتهى ، والحمد لله . » برهة صمت . . . لعل احسن سنواتى قد انقضت ، الايام التى كانت ولا تزال أمامى فيها فرصة للسعادة ، لكنى ما عدت أريدها لو اتاحت لى . لا أريدها الآن ، وفى أعماقى هذه النار . لا ما عدت أريدها . » يظل كراب جامدا شاخصا الى الفراغ أمامه ، ويواصل الشريط دورانه فى سكون .

#### رابعاً : « الايام السعيدة »

ولننتقل الآن الى مسرحية بيكيت « الايام السعيدة » التى قدمت اول مرة فى ١٧ من سبتمبر عام ١٩٦١ على مسرح « شيرى لين » بنيويورك .

وعندما يرفع الستار عن الفصل الأول نرى وبنى غارقة فى سباتها . وهى سيدة فى منتصف عمرها ترتدى ثوبا غارى الصدر ، ومدفونة حتى وسطها فى رابية من الأرض ويحيط بها قليل من العشب الجاف ، وتصلبها شمس حارقة .

ويعيش زوجها ويللى خلف الرابية فى حجر صغير يخرج منه بين الفينة والفينة واضعا على رأسه قبعة من القش المنقوش وممسكا فى يده جريدة أصفر لونها . وهو يخرج لياخذ حماما شمسيا موليا ظهره للنظارة ولوينى .

وبعد ان يبدو لنا انه قد مضى ربح من الوقت يتناهى الى اسماعنا جرس مجلجل . لقد ان الآوان للاستيقاظ وليبدأ يوم سعيد جديد . وتمضى وبنى فى الكلام طوال الفصل الأول دون مقاطعة من أحد . وتبدأ اليوم بأن تنظف اسنانها بالفرشاة فى عناية فائقة ثم تمضى منقبة فى



حقيقية سوقية سوداء ضخمة ملئت جزافا بأشياء ذات صليل ، من ضمنها مرآة يدوية صغيرة ومسدس • ولا يتعدى ما تفعله محاولة الاتصال بزوجها الصموت دون جدوى ، والاحتفاظ بروحها عالية وإن كانت لا تنجح فى ذلك على الدوام ، والاشتياق الى صوت الجرس الذى يؤذن بانصرام يوم آخر مما يسمح بالتردى فى النوم الذى يضع حدا للاحساس بالحلقة المفرغة التى يدور فيها النهار •

وعندما يرفع الستار عن الفصل الثانى نرى وينى وقد دفنت الآن حتى العنق على أن موقفها من الحياة يظل بلا تغيير ، فتمضى على ما كانت عليه أمس • وذلك حتى عندما تتاح الفرصة لبعض الحركة بظهور ويللى فى ثياب وقور وقد وضع على رأسه قبعة عالية ، محاولا ان يتسلق الرابية على أربع فى مشقة وعناء •

ويشبه تأثير « الايام السعيدة » تأثير قطعة موسيقية ، ذلك انها لا يمكن ان تحلل تحليلا منطقيا فى جزئياتها بل هى توقظ الاحاسيس والمشاعر بصياغة من نوع المعادلات الحسابية • والواقع ان البحث عن معانى هذه المسرحية يوقعنا فى حيرة لا نهاية لها • هل تقصد تعذر التفاهم بين البشر ؟ هل تقصد الرعب من الحياة على وجه الاطلاق ؟ هل تقصد المقاومة التى تخوضها الروح الانسانية فى ظروفها العصبية ؟ هل تقصد الازدراء بالجلد الانسانى والسخرية منه ؟ أم انها تقصد الليل الطويل الذى نلمح من خلاله بصيص الفجر البعيد ؟ الواقع ان المسرحية لا تقصد شيئا معينا بالذات بل هى تثير الخواطر فحسب بصدد هذه الموضوعات وغيرها •

وفى لحظة نشعر بالعطف على وينى فى وجدتها وتعطشها الى الامان • انها تعرف ان ويللى ليس لديه شيء يقدمه لها ، بل انها ما عادت تقوى على رؤيته ، ولكنها مع ذلك تحس بنوع من الراحة الغامضة من مجرد وجوده على غير مبعدة عنها • لم تنتقل الى التساؤل كيف أمكن لويللى ان يرتبط بزوجته وينى طيلة هذا العمر • وفى النهاية عندما يجاهد ويللى صاعدا الرابية اليها نلاحظ ان اقرب الاشياء الى متناول يده هو المسدس ، بينما لا تزال يدا وينى حتى هذه اللحظة مدفونة تحت السطح • ونتساءل عجا عما اذا كانت القبعة العالية التى يرتديها ويللى هى قبعة زفاف أم قبعة جناز ؟ هل هو يحب وينى أم يكرهها ؟ هل هو يحاول تخليصها من تعاستها أم تخليص نفسه منها ؟ من الممكن ان نفترض ان كل ذلك جائز ، فما من شيء - فى نظر بيلكيت - مؤكد فى الحياة ، وما من شيء موجود الا ونفاه ضده •

## المبحث الثاني : صموئيل بيكيت والدراما الإذاعية

عندما ظهرت أولى روايات الكاتب الأيرلندي المعاصر صموئيل بيكيت وعنوانها « مالون يموت » في سبتمبر عام ١٩٥٦ تلقاها النقاد بشيء كبير من التقدير المشوب بالدهشة والحيرة .

وعندما ظهرت من قبل « فى انتظار جودو » أولى مسرحيات بيكيت - وكان ذلك فى عام ١٩٥٣ - تساءل النقاد والجمهور ما الذى يقصده بطلاهما وهما صعلوكان وقفا عند شجرة جرداء أو تكاد ينتظران مخلصا مجهولا اسمه جودو ؟ ما الذى يقصدانه من حوارهما المهلهل الملتوى عندما يتحدثان عن الأمل الذى يترقبانه يوما بعد يوم دون أن يجيء ودون أن يكلا من مشقة الانتظار ؟ وما الذى يقصدانه من ذلك الرجاء الميئوس منه ، وما الذى يقصده بيكيت ذو الدهاء المهول والثقافة الوفيرة والصناعة الأدبية والدرامية الأريية من اغراق صعلوكيه فى فراغ الزمن أو بعبارة أكثر إيجازا ما هى المأساة الانسانية ؟

وقد جعل الاقبال الذى لقيته مسرحية بيكيت والنجاح الذى حققته روايته الأولى ، البرنامج الثالث بإذاعة لندن يدعوهُ الى الكتابة له .

### أولا : « كل الساقطين » :

وقد اتيح لصموئيل بيكيت أن يستخدم الامكانيات الإذاعية فى خلق عمل درامى أول مرة فى تمثيلية « كل الساقطين » التى أذيعت فى ١٣ من يناير ١٩٥٧ ولتلقى عبر الأثير فيها بشخصيات مبهمه تبعث فىنا احساسا بالكرب وبلا معقولية الجهد الانسانى .

وتصور « كل الساقطين » امرأة عجوز هى مسز رونى تمضى الى المحطة لملاقاة زوجها العائد بالقطار الأخير . وتقابل فى الطريق شخصيات هى انصاف احياء ولكن هذا على أى حال أفضل من عسدم الحياة على الإطلاق .

مستر تيلر : . . بالرغم من كل شيء فانه شيء مبارك أن نكون احياء فى مثل هذا الجو وفى خارج المستشفى .

مسز رونى : احياء ؟

مستر تيلر : حسن ، انصاف احياء . الا يمكننا ان نقول ذلك ؟

مسز روني : تكلم عن نفسك يامستر تيلر . . لاتلق بالا الى .  
لاتكترث بي . أنا لست على قيد الحياة ، الحقيقة معروفة حق المعرفة .

وهذه الشخصيات تصف الام البشر . الام اخواتها وأمهاتها وبناتها  
اللاتى تعذبن الأمراض .

مسز روني : . . ما اخبار ابنتك المسكينة ؟  
مستر تيلر : على مايرام . أزالوا كل شيء ، أنت تعرفين ما أعنيه .  
كل حقيقة الالاعيب . ليس بالامكان ان يكون لى أحفاد بعد الآن .

مسز روني : ( الى مستر سلوكوم ) كيف حال أمك المسكينة ؟  
مستر سلوكوم : شكرا ، انها مرتاحة بقدر لا بأس به . لقد دبرنا  
الامر بحيث نبعد عنها الألم . ذلك هو الشيء المهم ، يا مسز روني ، اليس  
كذلك ؟

مسز روني : أجل ، حقا ، يامستر سلوكوم ، هذا هو أهم شيء . أنا  
لا أعرف كيف دبرت ذلك .

ولقد تأخر القطار . هل حدثت مصادمة ؟ يقول ناظر المحطة ان  
ماحدث ربما كان أسوأ من ذلك على ان مستر تيلر يعقب على ذلك بانه  
لا محل لليأس . فستصلح الأمور فى النهاية . ويطالب جمهور المنتظرين  
من حملة التذاكر بايضاح عن سبب التأخير . . أى ايضاح لمجرد الاطمئنان  
فيجيبهم مستر باريل ناظر المحطة انه لايعرف فى الواقع ماحدث . كل  
مايعرفه ان المواصلات كلها قد تعطلت .

ثم يعلن الصبى جبرى ان القطار قد اتى . ويعم الهرج المحطة لحظة  
ثم تخفت الجلبة . وتعثر مسز روني فى النهاية على زوجها العجوز  
الضرير . ويتأبط ذراعها ويمضيان الى البيت للجلوس الى جوار  
المدفأة .

وفى الطريق تسأل مسز روني زوجها عما حدث فأخبر القطار .  
فتثور اعصاب العجوز الضرير لأنه لا يعلم وهى تصر على ان تعرف منه  
وتحس مسز روني بالبرد والخوار يدبان فى جسدها ، وتنصت للريـح  
التي تتسلل من خلال ثوبها الصيفى . فيغضب الزوج ويلومها على عدم  
الاصغاء اليه .



مستر روني : لقد كففت عن الاكتراث بي • أنا أتكلم - وانت تصغين الى الريح •

وتطلب مسز روني المتشوقة الى الحنان والدفء من زوجها أن يضمها اليه بل وان يقبلها ايضا في غمرة الامطار الهاطلة والرياح التي تن • وعلى جانب الطريق حفرة يقول عنها العجوز الضرير أن بها جثة كلب ملقاة بينما تقول له زوجته « كلا ، انها ملأى بأوراق الشجر اليابسة » وتنطلق صرخة • انها صرخة زوج يقسو على زوجته لأنه يتألم •

وتقص مسز روني على زوجها ذكرى قديمة مستحوذة عليها بشأن طبيب القى محاضرة ذات مرة حكى فيها حالة فتاة صغيرة جد غريبة وغير سعيدة في تصرفاتها ، وكيف أنه حاول علاجها عدة أعوام بلا نجاح • وفي النهاية اضطر الى التخلي عن علاجها فلم يكن في استطاعته - على حد قوله - ان يتبين ماخطب تلك الفتاة الصغيرة • العلة الوحيدة التي أمكنه ان يلمسها فيها هو انها كانت تموت • وقد ماتت فعلا بعد وقت قصير من تخليه عنها • وتذكر مسز روني هذه القصة ولا تستطيع ان تطردها من مخيلتها • وتمضى قائلة ان الطبيب الذي قص هذه القصة في محاضراته أطرق بعد فراغه منها الى منضدته دقيقتين ثم رفع رأسه فجأة وصاح قائلاً : كما لر كان قد اكتشف اكتشافا هائلاً : ان مشكلتها كانت انها لم تولد قط فعلا !

ويستطرد العجوز فيسال زوجته عن موضوع موعظة باكر فتقول له انها عن الآية : « الرب عاضد كل الساقطين ومقوم كل المنحنيين » ( مزامير - ١٤٥ - ١٤ ) ويخيم الصمت برهة ثم يطلقان ضحكة مشتركة عنيفة • ويجاهنان معا في شق طريقهما بين الرياح والامطار ثم يتوقفان ان يسمعان خطوات الصغير جيري الذي أقبل من المحطة يجرى خلفهما ليخبر مستر روني لاهثا أن ثمة شيئاً سقط منه ، وان ناظر المحطة قد كلفه بأن يحضره اليه • وهذا الشيء وان كان ليس كرة الا انه يشبه كرة صغيرة • وهو يحملها معه على الدوام •

وتنتهز مسز روني الفرصة فتسال الصغير عما اذا كان قد نما الى علمه السبب في تأخر القطار فيخبرها الصبي ان ثمة فتاة صغيرة سقطت من العربة على القضبان تحت العجلات !

تم يجرى الصغير عائدا من حيث أتى بينما يواصل العجوزان طريقهما بين زئير العاصفة وهطول المطر •

## ثانيا : « من عمل مهجور »

وفى ١٤ من ديسمبر ١٩٥٧ قدم البرنامج الثالث عملا جديدا ليكيت. هو « من عمل مهجور » وفيها نلتقى برجل ميت يتكلم . ويبدو أنه قد وورئ التراب منذ قليل . ولكنه يرى ويسمع ويستعيد ذكرياته ويتكلم ويتألم . يتألم عندما تمر من فوقه الدواب وعندما تنقض عليه اسراب الغربان ، وتهجم عليه أفواج البط تنبش الأرض من فوقه ، وتزحف عليه الديدان والسحالي . وهو يرى ما يحدث حوله . هناك الجواد الناصع البياض ، ويمشى الى جواره الصبى أو ربما رجل صغير أو امرأة ضئيلة الحجم وهو يتذكر . . يتذكر أمه التى تطل من نافذة البيت ، ويتأرجح جسمها الهزيل خارج الشباك . وهناك أبوه الذى مات وهو صغير وكان هذا من حسن الحظ ان لولا ذلك لأرغمه على أن يضحى مدرسا وهو عمل مقيت يبغيضه . وهو يذكر انه كان فى دراسته تلميذا موفقا . . ذاكرة قوية وتفكير ضئيل . وهو يذكر أيضا أنه كان مصابا بالتهاب مزمن فى حلقه . وكان لا يتحدث الى أحد . وهكذا كانت المرحومة أمه أيضا . ماكانت تجيب على أحد منذ توفى أبوه . أحيانا كان يسمعها تتحدث الى نفسها بالليل ، أو ربما كانت تتلو صلواتها أو تقرأ فى كتاب . . وهو يذكر أيضا انه كان يصاب بنوبات من الغضب بلا سبب واضح . آه ، لابد ان أمه وأباه فى الجنة الآن . أما هو فالى الجحيم ، هذا كل ما يطلب ، وأن يمضى فى لعنتهما هناك وأن يطلاهما عليه ويسمعانه ، فان هذا سينغص عليهما ، لأنهما كانا يحسادثانه كثيرا عن الحياة الآخرة . انه يذكر جيدا انه كان غريب الاطوار . وكانت اطواره تشتد غرابة كل عام . ولكن ماكان ثمة ضرر منه . هل أودى بحياة أبيه وأمّه على نحو ما ؟ ربما . انه من الضعف الآن بمكان انه ما عاد بقادر ان يخوض فى تفاصيل هذا الموضوع انه يعرف أن جسده سيتحلل سيفقد تماسكه ، ويتشتت ويضحى ذرات من التراب أو من الصخر أو ربما تسربت أجزاء منه الى البحر . أطنان من الديدان تعيث فسادا فى رقعة الأرض التى دفن فيها . . والعرس مصاصة الدماء تهجم قطعان منها بلا هوادة . . ذكرى اللون الابيض تطارده باستمرار . وهو يذكر أيضا يوما سقط فيه وانكفا على وجهه ووقعت من يده عصاه وكان المطر ينهمر . ثم انقلب على ظهره وظل هناك لم يستطع القيام . وما أشق أن يرقس على ظهره . هذا مايمقته . ثم يذكر اليوم الذى رأى فيه وجه الحفار يطل عليه انه لاينسى فمه الأحمر . الرعب استبد به . انها ذكرى لاتنسى ، رغم انها ذكرى لاحقة على الوفاة . ثم الزرع الخشن النامى فى وحشية تسليخ الجلود مغطيا جسده الذى فارقت روحه .

ومن الصعب ان نسمى هذا العمل تمثيلية رغم ادائها بمعرفة ممثل وتحت اشراف المخرج الاذاعى دونالد ماكوينى . انها مجرد قصة تروى بالقاء مناسب يعطى التأثير المطلوب . وهى ايضا قصة غامضة الى حد بعيد . فمن الصعب التأكد من أن البطل ميت ( وهذا أيضا ما نلمسه فى مسرحية « لعبة النهاية » ) واذا كان ميتا فمن الصعب ان نتقبل منه ان يروى لنا ذكريات رجل حى . ثم هذه الذكريات أى ذكريات هى ؟ انها ليست احداثا مترابطة ، ولا حياة محددة المعالم والابعاد ، وانما هى عبارات مفككة غير مترابطة رصت مع ذلك ببراعة فائقة لتولد فى السامع تأثيرا معيناً ، تأثيرا تغلب عليه الكآبة والسقم .

### ثالثا : الجمرات :

وقد عاد بيكيت مرة أخرى الى استخدام الامكانيات السمعية لتقديم عمل درامى لا يخلو من السمات المميزة لفنه عموما . فكتب « الجمرات » التى أذيعت من البرامج الثالث فى ٣٠ من يونية ١٩٥٩ .

وقد اعتمد بيكيت فى « الجمرات » اعتمادا كليا على التأثير الذى تولده الأصوات فى نفوسنا ، وبخاصة عندما لا نرى مبعثها . وهى تتداخل مع مقاطع الحوار وتنسجم فى سيمفونية اخاذة : البحر وهنرى وخطواته على حصى الشاطئ ووقع حوافر جواد وآدا زوجة هنرى سابقا والرجوع الى عشرين سنة سابقة والصبية ادى وهى قولول باكية ثم العودة السريعة الى حاضر التمثيلية . وكل هذا فى فترة زمنية لاتجاوز نصف الساعة .

وتبدأ التمثيلية بصوت البحر يتعالى خافتا من بعيد ثم نسمع وقع أقدام هنرى على حصى الشاطئ ثم يتوقف ويجلس . ويتساءل عن الى جواره الآن ؟ رجل عجوز ؟ انه أبوه قد عاد من عالم الموتى ليكون معه كما لو كان لم يموت والعجوز يسمعه ولكنه لا يستطيع ان يجيبه بشيء وتنطلق الذكريات من هنرى لكحيوان اسطورى ضخم بعث من الموت ليظا العالم بخطواته الثقيلة . ويشتم من تلك الذكريات التى تصاغ فى عبارات على غاية من الغموض ان فى الأمر ثمة جريمة قتل وان الابن قد اغرق اباه ليسلب نقوده فى احدى الامسيات بينما كان الاب يستحم فى الخليج كما الف ان يفعل . ولم يعثر على الجثة قط مما اطلال فى أمد التحقيق



واجراءاته بشكل غير معقول . وحمل الناس على الاعتقاد بأن من المحتمل أن يكون الأب المختفى قد فر تحت اسم زائف الى الأرجنتين مثلاً مما جعل الأم تحزن شديد الحزن . وقد رحل الابن بعد ذلك الى سويسرا ليهرب من الشيء اللعين الذى يطارده بلا توقف . ولم يكن أول الأمر فى حاجة الى أحد . كان يخلد الى العزلة ويغرق نفسه فى القصص . ولكنه لم ينجز اياً منها بل ولم ينجز شيئاً قط . كل شيء كان يمضى الى الأبد . ومن بينها قصة من يدعى بولتون ومن يدعى هولواى . وهما يظهران فى مخيلة هنرى واقفين فى ليلة من ليالى الشتاء قارسة البرد أمام مدفأة تنقد فيها الجمرات ، وما من صوت سوى صوت الريح الذى يلفظ انفاسه الأخيرة . وتمضى قصة هذين الشخصين متخللة التمثيلية كلها غامضة مبهمة .

ستين تلو سنين غارقة فى القصص حتى انتابت هنرى الحاجة الى شخص كى يكون معه ، أى شخص كى يتحدث اليه ، ويتصور انه يصغى اليه . وبعد ان مضت سنين أخرى على هذا المنوال تنتابه الحاجة الآن الى شخص كان يعرفه فى السنين الخوالى ، أى شخص . كى يكون معه ، ويتصور انه يصغى اليه ، ولكن ما من جدوى فى ذلك ايضاً . وقد كان أبوه يسميه صعلوكاً خائباً وكان هذا هو النعت الأخير الذى سمع أباه ينعته به .

ويمضى هنرى محدثاً أباه الذى يسمعه ولا شك ولكنه لا يقوى على الرد على كلامه شأنه فى ذلك شأن الاشباح كافة . ويسأله عما اذا لم يكن قد التقى فى وقت من الاوقات بأدا . انه فى حد ذاته لا يذكر شيئاً فى هذا المقام . ثم يستطرد الى التساؤل عما جعلها تنقلب عليه . انها الطفلة على الأرجح ، تلك المخلوقة الصغيرة البشعة التى كان يتمنى من الله الا يكون قد انجبها . انها كانت تمسك بيده اذا ما خرج بها للنزهة ولا تريد ان تفارقه . وأما الحديث مع امها فقد استحال فى النهاية الى شيء اشبه ما يكون بالاكثواء بنار جهنم . فاحاديثها مجرد تشويق مقيت الى الايام السعيدة الخالية ، تلك الايام التى يتمنى ان يكون قد مات فيها . « والآن - ( برهة صمت ) يا أبى ! ( برهة صمت ) تعبت من الحديث اليك . ( برهة صمت ) »

وينادى هنرى أدا ونتبين انها كانت هناك منذ هنية . وانها بدورها أقرب ما تكون الى الأب . وتبسط وشاحها ليجلس عليه هنرى وأول ما تسأله عنه هو أين صغيرتهما ادى يجيئها هنرى بانها عند استاذ الموسيقى ثم تطلق أدا عبارة تعتبرها هى مضحكة . وتلح على هنرى أن يضحك فهى

لا تطلق النكات كل يوم وتذكره بأنه كان ذا ضحكة جد ساحرة ذات مرة .  
وتعتقد ان هذا ما جعلها تنجذب نحو أول مرة . « هيا ، سيكون الأمر كما  
كان فى الايام الخوالى » ويحاول هنرى ان يضحك فيفشل وربما من طول  
ما فات عليه من وقت دون ضحك . وعندما ينجح أخيرا فى أن يضحك تند  
منه ضحكة بشعة ليس فيها من ضحكات الماضى شىء . وتهدىء آدا من  
روعه فيتساءل عما يجعله مكبلا موثقا بالاغلال هكذا ؟ لماذا ؟ التزامات  
مهنية ؟ (ضحكة قصيرة) أسباب صحية ؟ (ضحكة قصيرة) روابط  
عائلية ؟ (ضحكة قصيرة) امرأة ؟ (ضحكة تشاطر فيها آدا) قبر قديم  
لا أقوى على ان انتزع نفسى منه ؟ « ويطلب هنرى من آدا ان ينهض  
ويمضيا . فتتساءل قائلة : « نمضى ؟ الى أين ؟ وأدى ؟ ستستاء كثيرا  
اذا جاءت ووجدتك قد رحلت دونها . (برهة صمت) ما الذى تعتقد أنه  
قد عوقها ؟ » وما تلبث أن تتعالى نغمات مقطوعة فالس لشسويين تقوم  
الصغيرة ادى بالتدريب على عزفه تحت اشراف استاذ الموسيقى ويتكرر  
خطوها فى العزف فيهبوى الاستاذ بعصاته على صندوق البيان فتتوقف  
اى عن العزف وتشرع فى العويل . ثم تخيم برهة صمت نعود بعدها  
الى آدا وهنرى . وتقول آدا ان الصغيرة لابد أن تتعلم وستتعلم العزف  
وركوب الخيل . ويعلق هنرى على نحيب صغيرته قائلا لم يكن بكاف ان نجرها  
الى هذا العالم ، عليها الآن ان تعزف على البيان . « وتتصاعد وقع حوافر  
جواد على أرض صلبة بعيدة وتعليمات المدرب ثم عويل الصغيرة . وتخيم  
برهة صمت تعود بعدها آدا الى القول انها لم تتعلم قط حتى اضحى الوقت  
متأخرا جدا . وقد ندمت طوال حياتها على ذلك . ويعود صوت آدا وهنرى  
الى عشرين سنة مضت ويناديهما هنرى بياحبيبتى ويزمجر البحر وتبكي  
آدا ثم يهدأ البحر وتضع الثورة العاطفية اوزارها ويخيم الصمت من  
جديد .

واذ يكون هنرى قد قام من مكانه ومضى بضع خطوات الى البحر  
ووقف ساهم النظرات فى ارجائه ، تطلب منه آدا العودة الى الجلوس الى  
جوارها على وشاحها المبسوط . وتسأله عما اذا كان يخشى ان يتلامسا .  
ويمضى هنرى فيقول لها بعنف انه لا يريد أن يسمع الصوت المواسى الهادىء  
الرقيق الذى يملأ النفس طمأنينة بل يريد ان يسمع أصوات ارتطام الاشياء  
الساقطة بالارض . ويلتقط حجرتين يمضى فى ضربيهما ثم يلقي باحدهما  
بعيدا ويسمع صوت ارتطامه فيصيح « تلك هى الحياة » . وتسأله آدا « ولم  
الحياة ؟ (برهة صمت) لم الحياة يا هنرى ؟ (برهة صمت) هل ثمة أحد  
حولنا ؟ » ويجيبها زوجها قائلا « ما من نفس حية » فتقول له انها عندما

كانا يتوقان لأن تكون الحياة لهما بكان ثمة احد على الدوام . ويجيبها هنرى قائلا انها كانت تحب الظهور دائما . ثم يمضى فيقول انهما استغرقا وقتا طويلا فى انجاب ابنتهما وتستطرد آدا فتقول ان الحركة فى الحياة على السطح فحسب اما فى الأعماق فكل شيء هادئ كالقبر . وما من صوت فى الليل أو ناء النهار . وبعد برهة صمت يطلب منها هنرى أن يذهبها فى نزهة بالقرب . فتقول له ان ادى الصغيرة ستستاء جدا لو جاءت ووجدته قد ذهب فى نزهة بحرية دونها . ثم تحول دفعة الحديث فتسأله مع من كان توا قبل ان يتجاذب معها اطراف الحديث . فيجيبها انه كان يحاول ان يكون مع ابيه ، أو بعبارة أدق انه كان يحاول ان يأتى به اليه . وانه كان يسأله عما اذا كان قد رأى آدا فى وقت من الأوقات ولكنه ماعاد يجيب . فتقول له آدا : « اعتقد انك قد اضنيته . ( برهة صمت ) لقد كنت تضنيه حيا والآن تضنيه ميتا . ( برهة صمت ) يأتى الوقت عندما لا يقوى المرء على التحدث اليك . ( برهة صمت ) سيأتى الوقت الذى لن يتحدث فيه أحد اليك على الإطلاق ، ولا حتى الغرباء تماما . ( برهة صمت ) ستكون غارقا فى وحدتك ليس معك الا صوتك ، ولن يكون هناك صوت آخر فى الوجود سوى صوتك . ( برهة صمت ) هل تسمعنى ؟ ( برهة صمت )

ويمضى هنرى كما لو كان يسمعها فيقول انه لا يمكنه أن يذكر لو كان أبوه قد قابلها . فتقول له انه يعرف انه قابلها . فيجيبها هنرى قائلا « كلا ، يا آدا ، لا أعرف ، أنا أسف ، لقد نسيت تقريبا كل شيء متعلق بك . » فتعضى موضحة له أنه لم يكن هناك يوم ان التقت بأبيه . بل كانت هناك أمه واخته فحسب . فى ذلك اليوم جاءت باحثة عنه - أى عن هنرى - ليذهبها معا كما اتفقا للاستحمام . ويبدو أن كل ما يتعلق بالبحر والغوص فيه يثير ثائرة هنرى الآن . لذلك فهو يصرخ فيها منفعلًا ان تمضى فى الحديث ولا تقف عند هذه النقطة . ويتساءل لم يقف الناس على الدوام فى منتصف ما يقولونه . وتمضى آدا قائلة انه ما من أحد كان يعرف اين كان فى ذلك اليوم . فهو لم ينم فى سريره الليلة السابقة ، وكانوا جميعا الأب والأم والأخت يصيحون فى بعضهم بعضا . وقالت اخته انها ستلقى بنفسها من الصخرة . ونهض الاب ومضى خارجا بعد ان صفق الباب وراءه . وقد غادرت آدا البيت بعد ذلك بوقت قليل ومرت به فى الطريق . ولكنه لم يرها . كان يجلس على صخرة محدقا الى البحر . ولم تنس جلسته قط . ومع ذلك فقد كانت جلسة عادية . ألفها هنرى نفسه فى بعض الاحيان . ربما كان الذى استلقت نظرها مجرد



الثبات الذى كان عليه كما لو كان قد استحال الى حجر . وما كان بإمكانها ان تطرد ذلك المنظر من مخيلتها قط . هذا كل ما فى الأمر . وتقول آدا لهنرى بعد ذلك « امض الى ابيك ، الى أقاصيصك ، الى ما كنت تفعله أيا كان ذلك الذى كنت تفعله ، لا تلق بالا الى بعد الآن . » فيجيبها هنرى وقد استبد به الغضب ان الأمر لم يعد فى استطاعته وبعد برهة صمت تقول له آدا . أجل أنت تعرف ما اعنيه ، هناك بعض المواقف التى تظل عالقة بالذهن لأسباب غير جلية . وضع الرأس مثلا عندما يكون منكسا فى حين كان يعتقد بأن الواجب ان يكون مرفوعا ، والعكس بالعكس أو يد معلقة فى الهواء كما لو كانت من غير صاحب . كل هذا النوع من الأشياء . لكن بالنسبة لابيک الجالس على الصخرة ذلك اليوم لم يكن الأمر من هذا القبيل فلم يكن ثمة جزئية بذاتها يمكنك ان تضع أصبعك عليها وتقول يا للغرابة ! كلا ، لم يكن بمقدورى تفسير الأمر قط . ربما ، كما قلت ، كان الملفت هو ثبات الجسد بأسره ، كما لو كانت أنفاسه كلها قد فارقته . ( برهة صمت ) هذه النفاية تعنيك فى شيء . يا هنرى ؟ ( برهة صمت ) يمكننى ان أحاول المضى أبعد قليلا اذا شئت . ( برهة صمت ) كلا ؟ ( برهة صمت ) اذن ، اعتقد ان على أن أقفل راجعة . ويجيبها هنرى قائلا « ان الوقت لم يحن بعد لا حاجة بك الى الكلام ، أصغى فقط . بل لست بحاجة حتى الى ذلك . كونى معى فحسب ( برهة صمت ) آدا ( برهة صمت بصوت أعلى ) آدا ! ( برهة صمت ) غادرت المكان بعد ذلك بوقت قصير . ومرت بك فى الطريق ، ولم ترها ، وانت تحمق فى . . ( برهة صمت ) من غير الممكن انك كنت تحمق فى البحر . ( برهة صمت ) الا اذا كنت قد ذهبت الى الجانب الآخر . ( برهة صمت ) هل ذهبت الى الجانب الآخر من الصخرة ؟ ( برهة صمت ) يا أبى ! ( برهة صمت ) لابد أنك قد ذهبت على ما اعتقد . ( برهة صمت ) وتقف ترقبك لحظة ، ثم تمضى نازلة الدرب الى الترام . . وتجلس فى المقدمة . ( برهة صمت ) وفجأة لاتحس بالراحة فتتنزل مرة اخرى . . وتمضى صاعدة الدرب ، ولا تجد لك أثرا . ( برهة صمت ) تشعر بالتعاسة وعدم الارتياح وتحوم حول المكان هنيهة ، ولكن ما من أحد حولها والرياح الباردة تفد عبر البحر ، فتتنزل الدرب وتأخذ الترام الى البيت ( برهة صمت ) . . ويعود هنرى الى قصة بولتون وهولواى ويمضى فى سرد مزيد من تفاصيلها مما يعكس فى غموض بعض الصلة بينها وبين مقتل ابيه ، يشعل بولتون عود ثقاب ويوقد قنديلا ويمسك به عاليا فوق رأسه ويمضى الى هولواى ويصوب نظراته الى عينه ( برهة صمت ) ما من كلمة ،

مجرد النظرة ، العين الزرقاء العتيدة ، أشبه ماتكون بالزجاج ، الجفنان باليان رقيقان ، الرموش قد انقرضت ، والشئ كله يعوم ، والقنديل يهتز فوق رأسه • ( برهة صمت ) دموع ؟ ( برهة صمت • ضحكة طويلة ) كلا ، وحق الاله ! ( برهة صمت ) ما من كلمة ، مجرد النظرة ، العين الزرقاء العتيدة • ( برهة صمت ) أرجوك ! ( برهة صمت ) أرجوك ، يامولواى ! (برهة صمت) القنديل يهتز وتسيل قطراته فى انحاء المكان • وقد انخفض ضوءه الآن ، الذراع العجوز تعبت ، فتنقل القنديل الى اليد الأخرى التى تمسك به عاليا من جديد ، هذا هو الأمر ، هذا ما كان عليه الأمر على الدوام ، ليل ، وجمرات قد دب فيها البرود • والنور الضئيل يهتز فى قبضتك العجوز ، وانت تقول ، أرجوك ! أرجوك ! (برهة صمت) متوسلا • (برهة صمت) الى المسكين • (برهة صمت) آدا ! (برهة صمت) أبى ! (برهة صمت) ••• طوال النهار وأثناء الليل لاشئ (برهة صمت) لاصوت ( يتعالى هدير البحر ) •

هذه هى « الجمرات » وهى قطعة من الأدب الاذاعى تعتبر مثلاً جديداً على الطابع المميز لرؤى بيكيت المخيفة التى تقترب كثيراً من رؤى فرانز كافكا دون ان تفقد مع ذلك اصالتها التى جعلت صاحبها واحداً من أبرز أدباء ما بعد الحرب العالمية الثانية • ويبدو جلياً على بيكيت فى مقطوعته هذه استعماله لطريقة الكتابة التلقائية التى ألفها السيريالون فى اشعارهم على الأخص •

### المبحث الثالث : درس نتعلمه من بيكيت

لا شك ان بيكيت ذو رؤيا أصلية للوجود وان كانت مريرة ، وذو حس درامى مرهف وقدرة فائقة على ادارة حوار رائع • وليست مقومات الابداع الفنى فى مسرح بيكيت فلسفة معينة يحاول ان يفرضها بل هى تلك اللمسات الشعرية التى ينفرد بها أسلوبه • ولعل من أبلغ الامثلة على ذلك اجابة الصعلوك فلاديمير على الصبى الصغير الذى جاء باعتذار جودو عن الحضور هذه المرة • فالصبى يسأل ، « ما الذى ساقوله للسيد جودو ، يا سيدى ؟ » وتأتى اجابة فلاديمير السبانجة مفعمة بلهفة الانسان على تأكيد وجوده « قل له انك رأيتنا •• لقد رأيتنا ، أليس كذلك ؟ » هذه الاجابة تعتبر من ابداع اللمسات المؤثرة فى الدراما الحديثة • ولا يلجأ بيكيت الى التشويق بالانسانية ولكنه مع ذلك يقول لنا عنها برموزه

الكثير مما يؤكد ما . وعلى الأخص عندما يصور الانسان المنكود القائه  
فى هذا الوجود مصطحبا فى رحلته المكتوبة عليه انسانيته البالغة  
الروعة . فلا تفارقه طاقته التى لا تنضب على الجك والصبر والامل رغم  
الحيرة المهولة التى وجد نفسه مغروسا فيها واذا كانت ثمة فكرة  
واحدة يدور حولها كل مسرح بيكيت فهى فكرة ان الانسان ، والانسان  
الحديث على الاخص ، فى ورطة يدور ويدور بين جدرانها غير المرئية  
دون مخرج له منها والرمز الحق يتعدى حدود التفسير . والعمل الفنى  
الرمزى أبعد مدى من الرموز التى تنطوى عليها فاذا كان الرمز قابلا لأن  
يستنفذ تفسيره فانه لن يكون عملا فنيا جديرا بالاعتبار لأنه عندئذ لن يكون  
له الا معنى واحد اعتوره الجمود . فالعمل الفنى يعطى متعة أكبر عندما  
لا يكون مفهوما الا فهما عاما غير تام . وهذه خصيصة بارزة فى فن بيكيت  
أيضا .

وفن بيكيت المسرحى من ناحية أخرى تعبير صادق مرعب عن الحيرة  
والقلق اللذين يعانيهما المجتمع الغربى الحديث ازاء عقائده ومسلّماته  
الاصولية ، وفشله فى لقاء جودو ، بل وربما عدم استحقاقه الالتقاء به  
وجوده فى نظرنا ليس شخصا بذاته بل هو كل أمل كبير تبيل من الآمال  
التي تاهت اليها الانسانية فى تاريخها الطويل والمرير . ويمكن ان يثبت  
مسرح بيكيت وجوده فى تاريخ المسرح الحديث كآية من آيات درامسا  
السقم . على ان السقم الذى احسن التعبير عنه افضل بكثير على أى  
حال من الصحة التى أسىء التعبير عنها . كما ان اليأس المتقن أفضل  
فنيا من التفاؤل المصطنع ابقاء لاحتياجات المسرح التجارى . ان صراحة  
الساخطين الصادقين فى سخطهم على القيم الفنية المتواترة اجدى على  
الفن من نفاق المتظاهرين باحترامها فى مجتمع لا يستسيغ الصراحة  
والسخط كثيرا فلا يجب أن نؤمن فى محيط الفن الا بقوته المحررة  
المخلصة . ومع كل قماءة مسرح بيكيت وسكونه الظاهرى فهو بالغ الخيال  
والقوة على أنه رغم اغراقه فى الخيال خال من التصنع والزيف .

واذا كانت قيمة هذا المسرح راجعة الى انه يعبر تعبيرا اصيلا عن



الحالة الفكرية لجيل ما بعد الحربين العالميتين ، الا ان فشله فى ارضاء جمهور المترددين على المسارح هو أمر محقق مع ذلك ، مادام ان غالبية الجمهور لا يمكنها ان تحتل الترف الذهني الوبيل المسمى تشاؤما . وقد يكون الاحساس « بالعدم » قد انتشر فى جيل ما بعد الحربين العالميتين الا أن تذوق « العدم » ليس مستحبا لدى المترددين على دور المسرح . وحتى المعجبين بمسرح بيكيت يأملون أن يثبت الزمن بطلان نبوءاته . ولكن بصرف النظر عما اذا كانت رؤاه التنبؤية ستصح أم لا فانها الطابع المميز لعقلية منتصف القرن العشرين .

وقد وجد بيكيت فى الوسيلة الاذاعية اداة مناسبة لخلق اجواء شاعرية ، اذ تنطوى تلك الوسيلة على شحنة هائلة لاثارة الخيال وشحن الوجدان نحو آفاق الرؤى والاحلام . فعندما نسمع همسا أو ديبيا أو حفيفا أو رنينا دون ان نرى مصدره نجدنا نتساءل ونحدس ونستغرق فى التأمل برهة مما يقودنا الى عالم الخيال . فالصورة السمعية أقدر على اشعال جذوة الخيال من الصورة المرئية ولذلك كانت اقرب الى فنون الشعر والموسيقى . وفن بيكيت الدرامى هو فن شعر وموسيقى قبل أى شىء آخر .

ولا يلجأ بيكيت الى التشويق بالانسانية ولكنه مع ذلك يقول لنا عنها برموزه الكثير . واذا كانت ثمة فكرة واحدة تدور حولها دراما بيكيت كلها فهي فكرة ان الانسان ، والانسان الحديث على الأخص ، فى ورطة يدور ويدور بين جدرانها غير المرئية دون مخرج له منها . والعمل الفنى الرمزي أبعد مدى من الرموز التى ينطوى عليها . فاذا كان الرمز قابلا لأن يستنفذ تفسيره فانه لن يكون عملا فنيا جديرا بالاعتبار ، لأنه عندئذ لن يكون له الا معنى واحد اعتوره الجمود . فالعمل الفنى يعطى متعة أكبر عندما لا يكون مفهوما الا فهما عاما غير تام . وهذه خصيصة بارزة فى فن بيكيت عموما .

ويمكن أن يثبت عمل بيكيت وجوده فى تاريخ الدراما الحديثة كآية من آيات دراما السقم . على أن السقم الذى أحسن التعبير عنه أفضل

بكثير على أى حال من الصحة التى أسىء التعبير عنها كما أن اليأس المتقن أفضل من التفاؤل المصطنع إيفاء لاحتياجات الدراما التجارية .  
ومع كل القماعة التى تنسب بها دراما بيكيت وسكونها الظاهرى فهى بالغة الخيال والقوة . على أنها رغم اغراقها فى الخيال خالية من التصنيع والزيف .

وثمة ملاحظة أخيرة نود أن نسجلها فى ختام هذه العجالة ، ألا وهى خطأ الفكرة القائلة بأن الاعمال الازداعية لاتصلح لأن تنشر بصورتها تلك فقد طبعت اعمال بيكيت الازداعية ، واقبل جمهور القراء عليها كما يقبلون على أية رواية أو قصة . وحبذا لو طبعت عندنا الاعمال الازداعية المختارة وطرحت للتداول ، فان هذا لما يحقق فائدة مزدوجة ، فائدة على الجمهور من ناحية ، وفائدة على المشتغلين بالفن الازداعى من ناحية أخرى .



## الفصل الثانى

### مسرح يوجين يونيسكو

ولد يوجين يونيسكو فى سلاتينا برومانيا عام ١٩١٢ من ام فرنسية . جاءت به الى فرنسا فى العام التالى لولادته وبقي بها حتى سن الثالثة عشرة وتعلم الفرنسية واجادها اجادة املها . ثم عاد الى رومانيا عام ١٩٢٥ حيث التحق بجامعة بوخارست وانصرف الى دراسة الشعر الرمزى . وقام بتدريس الفرنسية ومارس النقد الأدبى .

وفى عام ١٩٣٨ حصل يونيسكو على منحة لدراسة الشعر المعاصر . فى باريس . وكان مقررا أن يعد رسالة عن فكرة الموت فى الشعر الحديث . وقد بان فى العديد من كتاباته تأثير اطلاعاته الواسعة لتحضير تلك الرسالة التى لم تخرج مع ذلك الى حيز الوجود .

وقد بدأ يونيسكو يكتب للمسرح فى ذات الوقت الذى بدأ فيه زميله الايرلندى صمويل بيكيت يفعل المثل وبذات النزعة أيضا . ورغم ان عديدا من مسرحيات يونيسكو صعدت الى خشبة المسرح قبل مسرحية بيكيت « فى انتظار جودو » الا انها لم تحظ باهتمام يذكر .

وفى مايو ١٩٥٠ قدمت مسرحية يونيسكو « المغنية الصلعم » التى كان قد كتبها عام ١٩٤٨ ، وفى عام ١٩٥١ قدمت مسرحيته « الدرس » وفى عام ١٩٥٢ قدمت « الكراسى » دون ان تلقى هذه المسرحيات نجاحا يذكر . ولم تتغير الامور الا فى عام ١٩٥٤ عندما قدمت مسرحيته « أميديه » .

أو (كيف يكون الخلاص) فقد وفقت هذه المسرحية في كسب استحسان الجمهور . ومنذ ذلك الحين ودور المسرح – التجريبية منها على الأخص – تتلقف مسرحيات يونيسكو قديمها وحديثها بترحاب كبير . على أن العناصر المحافظة مضت لا تقبل يونيسكو وتناصبه العداء .

ومن أهم ما قدمته المسارح ليونيسكو أيضا : « المستأجر الجديد » عام ١٩٥٧ و « قاتل بلا اجر » عام ١٩٥٩ و « الخرتيت » عام ١٩٦٠ و « الملك يحتضر » عام ١٩٦٢ و « العطش والجوع والانسان » .

وليس العمل الفني بشيء ذي بال في نظر يونيسكو إذا لم يعض الى ما هو أبعد من الوقائع الوقتية واحداث التاريخ العابرة ولم يصل الى شمولية مؤكدة وعميقة . كما ينادى يونيسكو بالحرية المطلقة لكاتب المسرح . إذ أن صدق الفنان مع نفسه هو اقصر الطرق الى أن يكون صادقا في التعبير عن الآخرين .

### المبحث الأول : الخطوط العريضة في مسرح يونيسكو

يختلف النقاد أشد الاختلاف حول مفهوم كل مسرحية من مسرحيات يوجين يونيسكو ويصل بهم الأمر الى الحد الذي يحمل يونيسكو الى أن يقرر معابئا انه في النهاية لا يعرف ماذا يقوله شخصا عن مسرحياته الا أن أنسب زاوية يمكن أن ننظر منها الى أعمال يونيسكو المسرحية على أية حال هي أن ننظر اليها كمحاولة فنية للاجابة على أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح انسان يبحث عن معنى للوجود .

#### أولا : التهكم :

والتهكم أسلوب فعال من أساليب يونيسكو وهو يمكننا من أن ننظر الى الوجود من زاوية جديدة بتحطيم الروابط المألوفة بين الأشياء . فالتهكم في جوهره نقد ضمنى لعملية التفكير التقليدية انه افسراغ للواقعة من اطارها المألوف والالقاء بها في لعبة مدوخة من الروابط غير العادية وغير المتوقعة . ويقلب التهكم عاداتنا بالاغراب والمفاجأة رأسا على عقب ويحرر الروح من عبودية الواقع بخلق روابط غير متوقعة . ولهذا كانت النزعة العقلية تناوىء هذا النوع من النشاط المدمر للنظم المستتية .



يجب ان نتصور الأشياء فى غير موضعها المألوف لنفتح ، فافاً  
واسعة من الصور الجديدة ولا نعتد اعتداداً كلياً بأوضاع الواقع المألوف .  
وستتيح لنا هذه الأوضاع التهامية أن نكتشف حقائق سابقة بشكل أكثر  
جدية واقناعاً . ماذا لو تصورنا مثلاً - مع يونيسكو فى مسرحيته «اميديه  
أو كيف يكون الخلاص» - جثة تنمو وتتضخم فى بيت يحيا فيه زوجان  
ينكمشان وينكمشان ازاء تعدد الجثة ؟ هذا تصور مضاد للمألوف  
وللقوانين المستتبه سواء كانت طبيعية أو اجتماعية . لكنه تصور حافل  
بشحنة هائلة من الخيالات والافتراضات .

والتهكم ليس مجرد لعبة بل هو أيضاً موقف فلسفى من الوجود .  
ولقد اثبتت التجارب العلمية ذاتها أن ثمة قانوناً يمكن أن يسمى بقانون  
الاحتمالات وأنه حتى القوانين الرياضية التي يضرب بها المثل فى الدقة  
هى قوانين نسبية غير مطلقة . ( يشير يونيسكو الى ذلك فى مسرحية  
«الدرس» ) .

والحق أن ثمة روابط أخرى غير الواقع يمكن للروح أن تتبينها . فإذا  
لاحظنا الهالة التي تحيط بالأشياء المألوفة فى حياة كل يوم مثل «الكراسى»  
ومنقولات «الساكن الجديد» والأجواء القلقة التي تخيم على الأحياء  
والازقة والغرف ومختلف الأماكن ( هذه الأجواء نجدها مثلاً فى مسرحية  
يونسكو «قاتل بلا أجر» ) فإنا سنتبين أن الأبواب الموصلة الى اللانهاية  
واللامألوف غير محكمة الإغلاق .

ويطالب يونيسكو بالحدث على التساؤل عن أصل الأشياء ومفهومها  
الجوهري من خلال انكار منطقيتها مبدئياً وعدم التسليم تسليم ساذجاً  
بأن كل شئ فى مكانه الطبيعي . ان الوصول الى حقائق فنية وقيم جديدة  
يتأتى عن تحطيم الروابط المستتبه بين الأشياء فمهمة الفن الأولى هى  
اختبار متانة العلاقة بين الموجودات بمحاولة زلزلة كيائها وذلك باظهار كل  
شئ ، فى غير مكانه الطبيعي مما من شأنه ان يثير الدهشة لدى الجمهور  
لكنها دهشة ستخلف فى ضمائرهم الأثر المنشود ، الا وهى زعزعتهم عن  
المضى فى حياة فاترة رتيبة لقيامها على مسلمات متواتر عليها بغير مناقشة  
( فى مسرحية «الغنية الصلحاء» كل شئ فى غير محله بشكل مزعج ) .

ثانياً : الحلم :

وكما أن التهكم من أساليب يونيسكو الحيوية فإن أحد أساليبه أيضاً  
هو النزول الى أعمالنا من خلال الحلم . ان رؤى الحلم لا تقل حقيقة عن

مشاهد الواقع فالعين الحاملة ترى حقائق لا تقل أهمية عما تراه العين الساهرة . وهذا البحث عن حقيقة ما قبل الواقع وما بعده هو ما سارت فيه مسرحية يونيسكو « ضحايا الواجب » إذ أنها هدفت الى نقل عملية البحث عن الحقيقة الى الغيايب النفسية والروحية .

وفى الحلم يطلق الحبل على الغارب للروح لتدخل عالما قد تحرر من النزعة النفعية المسيطرة على عالم اليقظة . على أننا فى خضم الحياة اليومية وفى زحمة الصراع لتثبيت الأقدام وتحقيق المكاسب نهمل هذه الثروة من الرموز ، وهو ما يعد خسارة فادحة للأديب والفنان كما يعتبر اساءة بالغة الى الانسان .

ان أكثر المغامرات غرابة وخطورة فى الحلم لا تبدو مستحيلة الا عندما نستيقظ ونحكم عليها بمنطقنا اليومي المحدود ( ولهذا نجد البطل فى « ضحايا الواجب » يلجأ الى الحلم ليستجلى حقيقة خافية ويهتدى الى ما لا يمكن الاهتداء اليه فى اليقظة ) .

ولذلك يعتبر يونيسكو أن الجهد المبذول لنقل الواقع الى المسرح نقلا حرفيا هو مضيعة للوقت لأن الحقيقة المتخيلة أكثر عمقا وافعالما بالمعنى من واقع كل يوم . فالواقعية تجعل الحقيقة تنكش وتتضاءل ويعتورها القصور والزيف . فهى تنظر الى الانسان من خلال نظرة ناقصة ، إذ يكمن الكثير من الحقيقة فى أحلامنا وخيالنا .

### ثالثا : يونيسكو السيريالية :

إذا كان قد قدر للحركة السيريالية أن تجد مكانة مرموقة فى العديد من مجالات الفن والأدب كالتصوير والشعر ، الا أن نفوذها فى مجال المسرح ظل ضعيفا . وما كان ذلك يرجع الى عيب فى المذهب بقدر ما يرجع الى نقص الموهبة المسرحية لدى الجيل الأول من السيراليين . ولهذا ما أن طلع يونيسكو بأعماله المسرحية حتى هلل قادة السيريالية له واعتبروا انتاجه أبداع وأمتع ما وصلت اليه السيريالية فى مجال الدراما .

وقد كان من أساليب السيريالية ما يسمى « بالاشياء السيريالية » فقد دعا السيريالية الى عدم الاكتفاء بالرؤى السلبية وطالبوا بتجسيم الرؤى اللامعقولة وتشبيد موجودات سيريالية من شأنها إذا قامت الى جوار الموجودات الواقعية أن تززع النظرة المنطقية الى الوجود .

وقد برع يونسكو فى استخدام هذا الاسلوب مبتدعا فى مسرحياته  
العديد من هذه الأشياء مثل الجثة فى «اميديه» و «الخراتيت» والدراجة  
الطائرة و «السائر فى الهواء» فى مسرحيته التى تحمل هذا الاسم :  
والفتاة ذات الأنوف الثلاثة فى «جاك أو الخضوع» .  
كما حاول السيرىاليون فى أحلام اليقظة أن يفسحوا الطريق لانبثاق  
فيض من الكلمات من العقل الباطن بواسطة «الكتابة التلقائية» . ولما  
كان رائد السيرىالية اندريه بريتون متأثرا بتعاليم فرويد فقد عمد مرارا الى  
أن ينتزع من أعماق نفسه منولوجا متدفقا بأسرع ما يمكن بحيث لا يكون  
للموضوع أية قدرة على التحكم ويكون المنولوج عبارة عن الفكرة تتحدث  
عن نفسها بنفسها . ومن ثم كان بريتون يغطى الصفحات تلو الصفحات  
بالكتابة دون اكتراث بما قد تكون القيمة الأدبية لما يكتبه . وكانت النتيجة  
المررة تلو المرة طوفانا من الكلمات غير المترابطة . وقد استلزم بريتون فى  
حالة «الكتابة التلقائية» أن تترك الكلمات تتابع وتتدفق الواحدة تلو  
الأخرى بلا رقابة أو تدبير ، ويتمسك بريتون بأن «المكتوب التلقائى» عمل  
فنى كامل لا يجوز للعقل أن يتدخل فيه بأى مساس سواء أكان بالحذف أو  
بالإضافة والتعديل .

وإذا راعينا أن يونسكو دائب التمسك بأن «العمل الفنى لا يجب  
أن يكون نتيجة تفكير بل أن يكون هو الفكرة تكشف بذاتها عن ذاتها»  
(راجع حديثا ليونسكو فى مجلة «بارى - تياتر» فى العدد ٢٠٠ من السنة  
السادسة عشرة ) فإننا نتبين أن «الكتابة التلقائية» كانت من أساليب  
يونسكو إلا أنه يخالف فى شأنها أساسا أصوليا من أسس السيرىالية مقررًا  
أنه إذا كانت الثورة السريالية قد توصلت الى التلقائية التى لاغناء عنها  
لأى فن كبير إلا أنها لم تكثرت بأن تحقق توازنا أريبا بين التلقائية وصفاء  
الذهن ، أو بعبارة أخرى أن توفق بين نتائج العقل الباطن وتحكيم العقل  
الواعى . أن الكاتب الخلاق يجب أن يكون لديه مزيج من التلقائية والتألق  
الذهنى . إذ يجب أن يسمح للأمواج أن تتدفق خارجه ثم تأتى بعد ذلك  
عملية الضبط والتقويم والانتقاء .

#### رابعاً : الحرية المطلقة لكاتب المسرح :

وفى مقام التلقائية التى تبدأ بها عملية الخلق الفنى عند يونسكو  
نلتقى بفكرة حرية الأديب الفنان . أن مسرحيات يونسكو - على حد قوله -



تنمو فى حرية تامة نابعة من ذاتها • وليست بدايات الطريق سوى مجرد تساؤلات أولية • « ولا أعرف بعد ذلك أين أنا ذاهب بالضبط » •

ولا يسخر يونسكو مسرحياته للدعاية لأفكار سابقة • ربما كانت الفكرة الوحيدة الكبيرة التى يؤمن بها هى حق الإنسان المطلق فى الاستفسار عن حقيقة مركزه فى الوجود المهول من حوله • وكما أن الإنسان يخرج بصدد هذه الاستفسارات الى مغامرة غير مأمونة العواقب ، كذلك فان يونسكو عندما يشرع فى الكتابة يبدأ مغامرة غير معروفة النتائج وغير محكومة بفكرة سابقة • ولهذا فانه يقول عن مسرحياته انها 'اكتشافات' ، ومن ثم تتصف بكل ما تتصف به عمليات الاكتشاف • فهى مثيرة ، مشوقة ، مؤسسية • ومضحكة •

ولهذا أيضا يعيب يونسكو على نقاده أنهم عندما يواجهون مسرحياته يواجهونها بأفكار مسبقة تحكم تقديراتهم للعمل الفنى • وعندما لا يجدون فى مسرحياته ترديدا لأفكارهم تلك ولا حتى أصدا لها يصابون بخيبة أمل • اذ العجيب فى النقد وفى الناس بصفة عامة أنهم يتطلبون من الفنان أن يكون عبدا أو بوقا للأفكار والعادات المستتبعة فى حياتهم الداخلية والخارجية وبعبارة أخرى فانهم انما يحكمون على العمل الفنى من زاوية مالا يجدونه فيه لا ما هو عليه •

#### خامسا : الغربة والانتقاء :

أما المرحلة الثانية فى العمل الفنى ، مرحلة الغربة والانتقاء ، فهى تحتاج الى الارتقاء الى حالة من اللامبالاة لا يمكن الوصول اليها فى الحقيقة الا عن طريق « البشاشة والتفتح » والايمان بأن الحقيقة هى مزيج محكم من المعقول واللامعقول وهو ما يفضى الى ابراز التضاد الجذرى فى كل شئ • • التضاد بين الرقة والفظاظة ، بين القول والعمل ، بين التافه والمستحيل •

على انه فى مقدمة صور التضاد نجد التضاد بين المضحك والمأساوى • وهو ما يولد « الفارس التراجيدى » الذى هو التسمية التى أطلقها يونسكو على مسرحية « الدرس » ومسرحية « الكراسى » والتى يمكن أن تكون أيضا عنوانا لكل مسرحه • واحدى الخصائص المميزة للفارس التراجيدى أن يصطبغ الايقاع المضحك بصبغة من القسوة والفظاظة •

## سادسا : اللغة :

وفى مجال التضاد يسجل يونسكو صورة صارخة لهذا التضاد فى اللغة أيضا • ولكى يثبت يونسكو لا معقولية اللغة يجد سلاحه المفضل فى تفخيم التفاهات والكلام المبتذل المعاد • ولقد نسجت « المغنية الصلعاء » وهى أولى مسرحيات يونسكو - من لغة ميتة لمجتمع منقر • وللتفاهات والكلام المبتذل المعاد فى مسرح يونسكو عدة وظائف • انه يستخدم أداة للنقد الاجتماعى والنقد الفلسفى أيضا • وذلك عندما نراه يوجه هجماته على الأخص الى ما يسميه « البورجوازية » •

## سابعا : البورجوازية :

والبورجوازية مدلول على غاية من الأهمية عند يونسكو • بل هو يصبح فخورا : انى قضيت السنين الطوال أحارب البورجوازية • وهى ذلك المظهر من الحياة الانسانية الذى يتقبل الواقعية المادية على انها الحقيقة بأكملها ، ويرفض ادراك الحقيقة الكاملة ، مفضلا الراحة الزائفة التى يولدها المنطق العقلى متمثلا فى النظام الاجتماعى المستتب • هذه هى البورجوازية التى وقعت وثيقة خضوعها لفراغ يتطلب أن يملأ بالكلام الأجوف والصيغ الخاوية حتى يضحى الانسان تحت نير البورجوازية مجموعة من الصيغ والتقاليد والمعايير الصماء يمكن أن تجعل منه أى شخص الا أن يكون انسانا •

ولا يتجلى هذا فى مجال الافكار فحسب ، بل يمتد أيضا الى مجال العواطف حيث يبدو عدم الانسجام على الأخص بين السلوك الخارجى أو الاجتماعى والنزعة الداخلية الذاتية •

ان المرء يعانى فى اخراج الكلمات • ومع ذلك فما أن تخرج حتى تموت على الشقاء وتضحي جثثا هامة • وينتهى المطاف بالكلمات الى أن تصبح أدوات للعبث واللامعقول •

## ثامنا : وظيفة الممثل :

وهناك أيضا التضاد اللصيق بوظيفة الممثل • وهذا التضاد يستغله يونسكو الى اقصى حد • فكون الممثل انسانا عاديا يحيا حياته الخاصة وفى الوقت ذاته يحيا بطلا فى مسرحية هو بدوره تضاد صارخ يمكن اذا احسن استغلاله أن يخلق درجة من التوتر الدرامى يضاهى ذلك الذى تحققه الحبكة فى أكثر المسرحيات تقليدية •

ويهاجم يونسكو فى هذا المقام « نظرية الانفصام » عند برتولد بريخت الذى يريد الا يغيب عن المتفرج قط أنه ليس أمام قطعة من الواقع بل أمام اداء مسرحى ، ويريده الا يندمج بعاطفته فى أحداث الرواية بل يظل بينه وبين الممثلين على خشبة المسرح تباعد أصولى . أما يونسكو فان الجوهرى عنده هو أن يندمج المتفرج بقوة الفن فى العمل الخيالى الذى تدور أحداثه أمامه برغم أنه اذا استفتى عقله لقال له أنه لا معقول . ويقرر يونسكو أن كبح جماح الممثل عن التمثيل الحماسى حتى تضحى الخرافة حقيقة انما هو واد للحياة فى المسرحية ومن ثم كان اندماج الممثل فى دوره وحمل المتفرج على الامتزاج بالحدث الخيالى الذى يدور على المسرح الى حد الإيهام بأنه الحياة ذاتها على غاية من الأهمية عند يونسكو .

ويذكر فن يونسكو فى هذا المقام بمسرح العرائس . وهو أمر طبيعى لأن يونسكو قد تلقى دروسه الاولى فى الدراما من مسرح العرائس . وهو يكشف عن هذه الحقيقة قائلاً : مازلت اذكر أن أمى لم تكن قادرة على أن تنتزعنى من عروض العرائس فى حدائق لوكسيمبورج . كان من الممكن أن اظل أمامها مأخوذاً أياماً وأياماً . وما كنت أضحك مع ذلك . كان منظر تلك الدمى يملك على حواسى وأنا أراها تتكلم وتتحرك وتتضارب بالهراوات . كانت تلك صورة الحياة ذاتها برغم غرابتها . كانت أصدق من الصديق ذاته برغم لا معقوليتها . كانت تلك صورة للحياة مبسطة وكاريكاتيرية كما لو كان المقصود وضع الخطوط تحت الحقيقة الوحشية الموهلة فى سخريتها وقبحها . ( يونسكو - ملاحظات وملاحظات عكسية - وهى مجموعة من المقالات والأحاديث والآراء باللغة الفرنسية عن مسرح يونسكو - طبعة جاليمار عام ١٩٦٢ - ص ٨ ) .

وهذا الاتجاه الى الكتابة لممثلين أشبه بالدمى شىء أساسى فى مسرح يونسكو ولهذا نراه أيضاً يستعمل الأقنعة فى مسرحية « جاك أو الخضوع » ويستخدم الجنائزيات بشكل هزلى فى « أميديه » أو كيف يكون الخلاص ، ويعتمد بصفة عامة الى التهويل دافعا بكل شىء الى حالة من الهوس يكمن فيها أصل المأساة . كل هذا يوضح بجلاء مدى اهتمام يونسكو « بالأساليب التهريجية » التى نجدها فى مسرح العرائس، كما نجدها فى السيرك أيضاً ، وذلك بغية « العودة الى اللامعقول » ويضيف يونسكو الى تلك الأساليب التهريجية إيقاعات الباليه . ( وقد تجلّى ذلك على الأخص فى مسرحيته القصيرة « منظر لاربعة » حيث نرى ديبون وديران يدوران باستمرار حول التضد وقد عقد كل منهما يديه خلف ظهره .



يلتقيان ويصطدمان ويكاد يتلاصق وجهاهما ثم يتحركان في الاتجاه العكسي ( وينتهي الأمر بفن يونسكو الى شكل ليس بالمرحية ولا بالباليه ولا باستعراضات المهرجين والعرائس بل الى خليط من هذه الأنماط جميعا يتلاشى فيه العامل التعقلى كدليل على أن التجريد ( الذى يحبذه يونسكو فى لوحات صديقه كاندينسكى ) قد أتى بعض ثماره .

على أن هذا الاهتمام « بالأساليب التهريجية » انما يعكس أيضا وجهة نظر يونسكو الى الوجود ، فالعالم الحالى الذى يعيش فيه هو قبل كل شئ عالم من الدمى المغرورة الغبية ، وهى فى الوقت ذاته ضحايا الوجود الماروى الذى يسحقها تحت عبء ثقل من المادة الميتة .

ويقرر يونسكو أن ثمة حالتين نفسييتين أصوليتين تستمد منهما أعماله وجودها . الحالة الأولى حالة من التخفف والتحرر . ولا تبدو الأشياء عندئذ مهمة ويمكن للانسان أن يضحك وقد تحرر من ثقلها . لكن هذه الحالة جد نادرة . وفى أغلب الأحيان ، وهذه هى الحالة الثانية ، يحس يونسكو أن ثمة ثقلا يجثم عليه ، وأن ثمة غمامة تتغشاه وأن الوجود يسحق الانسان تحت رطاقه . وعندئذ تموت الروح وتنتصر المادة . وبعد لحظات قصيرة من الشعور بلذة العيش يجد المرء نفسه قد القى به شيئا فى عالم الأشياء المعتم .

يمكننا أن نفهم وجهة نظر يونسكو فى هذا المقام متى قارناها بوجهة نظر صديقه المصور التجريدى واسيلى كاندينسكى الذى يقول فى كتابه « لمحات عن الماضى » ان الاحساس عنده مضى يتزايد بوجوب الفصل بين مجال الفن ومجال الطبيعة . وخلص الى أن الأشياء تلحق الأذى بلوحاته ويمضى يونسكو فى هذا المقام فيقول : ان كل شئ يؤكد الصورة الأولى والوحيدة للوجود : سعار باطل دنس ، صراخ مفاجئ يخنقه الصمت ، اشباح تغوص فى الليل الى الأبد .

( راجع ص ٨٣ و ٨٤ من الترجمة الفرنسية لمؤلف برونكو عن مسرح الطبيعة ) .

ويبدو أن وجهة نظر كهذه ( وهى قريبة من وجهة نظر بيكيت ) تستتبع مسرحا قاتما . مفاجعا الا أن أغلب مسرحيات يونسكو مع ذلك بهيجة بشكل يثير الدهشة لأن مؤلف هذه « الفارسات التراجيدية » لا يهدف الى تأكيد استحالة الفصل بين التراجيديا والكوميديا فحسب ، بل انه يهدف أيضا الى الابانة عن اللامعقولية الأصولية فى الوضع الانسانى . واذا كانت

التراجيديا تكشف عن كرامة الانسان الذى يسحقه قدر محتوم ، فسان الكوميديا مثيرة للشجن أيضا اذ توحى بأنه ليس ثمة كرامة انسانية ، وانه ليس ثمة ما يفهم أبعد من المهازل القاسية التى تصيبنا بها الحياة •

ان الحرية التى هى أغلى ما للانسان لا تكفل الفرار من اللامعقول ، ان انها فى النهاية مجرد احساس أشد به فيضحى المرء فى حالة دهشة من الوجود فى خضم عالم يبدو وهميا ملفقا وواقع مفكك متخبط خال من المعنى • واذا كان كل شيء لا أهمية له فما الذى يسع الفنان أن يفعل سوى أن يضحك من عبثية السلوك الانسانى ؟ ان نكون خالدين ومع ذلك نموت امر مخيف • ولا يمكن أن يحمل محمل الجد • ( ملاحظات وملاحظات عكسية ص ٩١ ) •

ولا يثير الرعب من الموت يونسكو قدر ما تثير تلك الاستكانة وتلك البلادة التى يتقبل بها الرجل العادى مجرى أحداث الحياة والموت • واذا كان الموت فكرة مركزية فى مسرح يونسكو فانه يرتبط بالموت أيضا - كما سبق ان قلنا - الغباء والانخداع الذى تغرق فيه البشرية التى تواجه الموت • على ان من المضحك أيضا ان فى هذا الغباء وترك النفس للانخداع نجات البشرية وبقاؤها اذ كيف يمكن للبشرية ان تمضى فى الحياة فى ظل القنبلة الهيدروجينية ما لم تدفن رأسها فى الرمال •

#### تاسعا : النزعة الاجتماعية :

لو لم يكن قد ظهر فى السبعين عاما الأخيرة هتلر وقنبلة هيروشيما لما كتب يونسكو مسرحياته التى اشتهر بها ، وتتردد كثيرا فى مسرح يونسكو حلول الوحشية المجردة من الفهم محل النظام والعدالة • وكما أن للفرد عزيمته على تحسين حال رفاقه البشر الا أن باعماقه على الدوام نزعة الى تدميرهم أيضا • وفن يونسكو دفاع متحمس ضد الفاشية التى ليست الا تمرد الطبيعة الحيوانية على الحضارة تمزدا يهدف الى تحويل الانسان الى وحش كاسر • ان القوة المعراة عن المعنى أكبر الشرور بل وأخطر ما يواجهه الانسان الحديث • ثم يهاجم يونسكو خيانة العقل للانسان أى انه يهاجم المنطق الذى يأتى لخدمة أغراض الفاشية وذلك بتبرير كل البخافات والاعتداءات •

ويعارض يونسكو بعنف المسرح الذى يعالج المشكلات الجارية

باعتبارها كذلك . ان الكاتب الذى يصل الى الشمولية لن يكون لديه ما يقوله لبنى جيليه ولكل الأجيال . كما ان الكاتب الذى يحاول أن يعظ على المسرح هو منافق خداع . انه مفكر يحاول أن يتشبه بكتاب الدراما ، أو هو كاتب دراما يتظاهر بأنه من رجال الفكر . وينادى يونسكو بالحرية المطلقة لكاتب المسرح . اذ ان صدق الفنان مع نفسه هو أقصر الطرق الى أن يكون صادقا فى التعبير عن الآخرين .

وهكذا ينبع احساس يونسكو بالكوميديا من احساسه المرير بالهلع من الوجود . واغلب مادته المضحكة هي الوجه الآخر لتأملاته فى « الوضع الانسانى » وادراكه لعالم جائر تملأ المادة كل جوانبه ، ولا تترك فراغا فيه الا وشغلته محطمة لكل حرية تحت ثقلها .

#### عاشرا : اللامعقول :

الحياة لا معقولة . الموت لا معقول . اللامعقول يسود كل الأرجاء . لكن هذا اللامعقول ذاته يبدو غريبا ، مثيرا للدهشة ومحيرا . ( مثلما صاح بيرانجيه بطل « الخرتيت » عندما أضحى الناس جميعا من حوله خراتيت ) هناك دائما الأمل الميئوس منه كما عند بيكيت . البرغوث الذى يمكن أن تبدأ منه الحياة من جديد فى « لعبة النهاية » .

#### حادى عشر : الوقوف امام الموت :

يقف يونسكو طويلا امام الموت يتأمله وتشيع هذه الوقفة فى فنه ( على الأخص فى « قاتل بلا أجر » وفى « الملك يحتضر » ) والموت يثير الرعب ، لا لأنه واقعة فظيعة فى حد ذاتها ، بل لأنه يجعل كل الحياة التى سبقته عبثا وسخفا . فضلا عن انه فى حد ذاته لا معنى له . وقد عبّر احساس يونسكو بالموت عن روح العصر . . العصر الذى بعد أن مضت النازية تحطم الانسان فيه القيت على هيروشيما القنبلة الذرية ثم ظهرت القنبلة الهيدروجينية مهددة الوجود بالدمار الشامل فى كل لحظة ، وباحالة كل جهود البشر الى أنقراض وعدم . ولهذا يقول يونسكو : ان الواقع كابوس مؤلم لا يطاق . انظروا من حولكم . ماذا تجسدون ؟ حروبا ، ودمارا ، وويلات ، وأحقادا ، واضطهادات ، والموت لنا بالمرصاد . لقد خلقنا لكى نكون خالدين ومع ذلك نموت . الأمر مخيف . . ولا يمكن أن يحمل محمل الجد . ( ملاحظات وملاحظات عكسية ص ٩١ ) .



ولا يثير الرعب من الموت يونسكو قدر ما تثيره تلك الاستكانة وتلك  
البلادة التي يتقبل بها الرجل العادى مجرى أحداث الحياة والموت . وإذا  
كان الموت فكرة مركزية فى مسرح يونسكو فانه يرتبط بالموت أيضا - كما  
سبق ان قلنا - الغباء والانخداع الذى تغرق فيه البشرية التي تواجهه  
الموت .

صحيح أن مسرح يونسكو يرتكن الى خيالات العالم الداخلى الا أن  
هذا العالم الداخلى الذاتى . . العالم الصغير . ليس فى الحقيقة الا  
انعكاسا للعالم الخارجى الموضوعى . . العالم الكبير . وذلك لأن عملية  
التصور تفترض تقويم الموضوع الخارجى . والصورة الذاتية انما تولد فى  
المخيلة أو تتغير نتيجة لتقويم الروابط الخارجية . وكاتب المسرح الذى  
يتمتع بحرية حقيقية ويستطيع أن يعبر عن الأفكار التي تشغل باله انما هو  
كاتب أصيل يجد نفسه . ومتى وجد نفسه فانه لا يتخلى عنها أبدا .  
ولا تحسبن عندئذ انه انما يبتعد عن الناس منطويا على ذاته مغلقا بابه  
لأنه عندما يجد نفسه ويعبر عنها بأصالة يجد الناس أيضا لأنه انما  
يجد الانسانية . ويعنى يونسكو بذلك أن عثور الكاتب على الانسان لا يكون  
الا بالفصوص فى أعماقه والتعبير تعبيراً أصيلاً عن ذاته ، لأن ذاته تكون  
عندئذ الذات الحقيقية للآخرين . والكاتب الذى يعبر عن ذاته بأصالة يجد  
الانسانية بطريق أقصر من ذلك الذى يصم أذنيه عن صوت ضميره ليصفى  
فحسب لتوجيهات الآخرين والظواهر الاجتماعية ذات الطابع المتغير (راجع  
هذه الفكرة فى كثير من مقالات يونسكو وأحاديثه وعلى الأخص مقالته  
المنشورة بمجلة « الانكاونتر » الانجليزية - عدد سبتمبر ١٩٦٤ - ص ٣  
وما بعدها ) أن كل كاتب يريد أن يكتب دعاية لكن الكتاب الكبار هم الذين  
فشلوا فى مثل هذه الكتابات . وإن أى مجتمع مهما كان مثاليا لن يخلص  
الانسان من تعاسته ، من خوفه المهول من الموت ، من التعطش الى المطلق .  
انها طبيعة الانسان لا . طبيعة المجتمع التي تملئ مفهوم الفن ومضمونه .  
وحتى اذا حققت السياسة أغراضها تماما فانه ستترك المشكلات الانسانية  
الكبرى كما هى ولذلك فان المجتمع الانسانى الحقيقى هو ذلك الذى لن  
يقتصر على دائرة السعى الى رخاء أعضائه ورفاهيتهم المادية فحسب .

لقد عنى يونسكو أن يتعدى بفنه حدود الجماعات المحلية والاقليمية  
وأن يوجه خطابه الى رفاقه البشر جميعا . ان ما هو مهم خفا عند يونسكو  
هو أن يبين اننا متشابهون أساسا . « انى أومن بأن الانسان فى أى زمان  
ومكان يخاف الموت كما أخافه أنا . ووجه الشبه الأصولى هذا هو ما حاولت

ان اتشبت به • ان ما يعنينى قبل كل شىء هو الوحدة بين البشر وذلك لانى فى حاجة الى ان ارسى الروابط بينى وبين الناس فى كل مكان • اننا جميعا متحدون ونخاف الموت • وما من شىء أعمق من ذلك • « ( مؤلف ريشاردكو بالانجليزية عن يونيسكو - طبعة ١٩٦١ - ص ٧٩ وما بعدها ) •

### المبحث الثانى : فن يونيسكو فى مسرحيته الاولى « المغنية الصلعاء »

فى مايو من عام ١٩٥٠ قدمت مسرحيته « المغنية الصلعاء » فرقة المخرج الناشئ نيقولاس باتاى • وكانت ليلة الافتتاح مطيرة وسقف المسرح تتسرب منه مياه الأمطار التى تساقطت مباشرة على الممثلين اثناء اداء ادوراهم • واذا اضيف هذا الجو الى الخلط والتخبط الذى يثيره نص المسرحية المحير وعنوانها الذى لا معنى له فقد كان من الطبيعى ان يحنق المتفرجون ويخيل اليهم انه قد غرر بهم وسخر منهم • وظلت قاعة المسرح شبه خاوية طوال الأسابيع الستة التى قدمت فيها • ولم يستمتع بها الا قلة من النظارة قدر لهم ان يتغلغلوا الى ما وراء المظهر السطحي، التفاهة للمسرحية •

### اولا : قصة « المغنية الصلعاء » :

ويمكن ان نلخص موضوع « المغنية الصلعاء » فى ان مستر ومستر سميث يقضيان السهرة فى بيتهما فى احدى ضواحي لندن • الأمسية روتينية شأنها فى ذلك شأن كل الأمسيات التى يقضيها زوجان بلغت بهما الحياة الزوجية الى مرتبة الملل والضجر • الساعة التاسعة وقد تناولت الأسرة عشاء طيبا ، حساء وسمكا وبطاطس وسلطة انجليزية •

ويبين منذ البداية ان الفهم المتبادل بين الزوجين معدوم وليس ثمة مشاركة حقيقية بينهما ، فها هو مستر سميث قد جلس بعد العشاء لاتفارق الجريدة يديه ولا يجيب على ثرثرة زوجته الا بتحريك لسانه محدثا أصواتا غير مفهومة • والزوجة ماضية فى ثرثرتها الجوفاء التى لا تكل ولا تفتر • كانت البطاطس جيدة • وزيت السلطة لم يكن زنخا • الببدال الذى عند ركن الشارع افضل من يبيع الزيت فى الناحية • الخادمة مارى قد أحسنت طهو البطاطس بعكس المرة السابقة • والسمك كان طازجا • لم يأكل الزوج هذا المساء مثل كل مرة • لقد اكلت الزوجة اكثر منه • الحساء

كان الى حد ما كثير الملح ولم يكن البصسل فيه كافيا . ثم طبيب الجيران مدهش . انه لا يصف لمرضاة الا الادوية التى سبق ان جربها على نفسه ، الا ان ذلك لا يحول دون وفاة بعض مرضاه مع ذلك .

ثم يتذكر مستر سميث ان بوبى واطسون قد توفى منذ سنتين وشيعت جنازته منذ عام ونصف . ويدور الحديث حول ارملة بوبى واطسون واسمها ايضا بوبى واطسون . ولهما ابن اسمه بوبى واطسون وابنة اسمها ايضا بوبى واطسون . ويمضى الحديث الى ذكر افراد الأسرة جميعا من خالات واعمام واحفاد وغيرهم . وكلهم اسمهم بوبى واطسون . . . . . ونفهم من الحوار ان من المتعذر التمييز بينهم . فمستر ومسز سميث غير قادرين على الحديث عن كل منهم بوضوح وتحديد . الكل اضحوا غير معينين بلا اسم مميز لكل منهم .

تدخل الخادمة مارى . وبعد ان تعلن انها كانت فى السينما مع رجل مجهول ، تذكر ان مستر ومسز مارتين اللذين دعيا للعشاء يقفان بالباب ينتظران الاذن لهما بالدخول .

ينصرف مستر سميث وزوجته ليغيرا ملابسهما ويدخل مستر مارتين وزوجته ويدور بينهما مشهد عاطفى . مستر مارتين يسأل فى خجل مسز مارتين عما اذا لم يكن قد التقى بها فى مكان ما من قبل . ان الاثنين يعيشان تحت سقف واحد ولكن الحياة معا العديد من السنين لا تعنى حتما ان الزوج والزوجة يفهم كل منهما الآخر او يعرفه حق المعرفة .

يعود مستر ومسز سميث ولم يغيرا ثيابهما . ويصبح مستر سميث فى الضيفين لائما اياهما تأخرهما مما حرمهما من تناول شىء من الطعام طوال النهار . ثم يجلس المضيفان قبالة الضيفين . ويبدأ الحديث التافه السخيف . انهم جميعا مصابون بالزكام رغم ان الجو ليس باردا وليس بـثمة تيار من الهواء . وتطلب مسز سميث من الضيفين ان يقصا شيئا لانهما كثيرا الترحال والتجوال مما يتيح لهما فرصة افضل لمشاهدة الناس . فتروى مسز مارتين حادثة رأتها فى الصباح تعتبرها خارقة للمعقول . لقد رأت فى الطريق رجلا ركع على الأرض يوثق رباط حذائه . فيكاد الجميع لا يصدقونها لغرابة هذا المشهد . ويعلنون دهشتهم البالغة . على ان دهشتهم هذه تتزايد عندما يروى مستر مارتين مشهدا آخر . لقد رأى فى المترو رجلا جالسا يقرأ جريدته فى هدوء !



ثم يمضى أصدقاؤنا الأربعة سهرتهم الرتيبة • ويرن جرس الباب فتنهض مسز سميث مقررة أن ثمة أحدا بالباب • وتذهب لتفتحه إلا أنها ما تلبث أن تعود معلنة أنه ليس بالباب أحد • ثم يرن الجرس مرة ثانية وثالثة ورابعة ويتكرر حدوث الشيء ذاته • وتثير هذه الحادثة مناقشة حول ما إذا كان من اللازم منطقيا أن يستتبع رنين الجرس وجود أحد عند الباب • وينكر مستر سميث ذلك مؤكدا أن رنين الجرس لا يستتبع وجود أحد بالباب • أن النظرية صحيحة من حيث المبدأ ولكن عند تطبيقها يضحى الأمر غير صحيح • ثم يرن جرس الباب من جديد فيقوم مستر سميث هذه المرة ليفتح وإذا به يعود معلنا أن بالباب ضابط المطافىء •

وضابط المطافىء هذا صديق قديم لمستر سميث • يدخل مرتديا زيه الرسمي • وقد جاء تأدية لعمل من أعمال وظيفته • إذ أنه مكلف بإطفاء النيران فى كل ركن من أركان المدينة • حتى النيران التى لم تشتعل بعد، فقد أخذ على عاتقه اكتشافها وإطفاءها • ويعده الحاضرون بإبلاغه بكل حريق ينشب عندهم • وعندما يهم رجل المطافىء بالانصراف يرجوه الجميع أن يمكث ليقص عليهم بعض الحكايات الواقعية لأنه رجل حنكته الحياة ولا يعترف بالمعلومات المستقاة من بطون الكتب • وبعد تدلل يمضى فيقص على الحاضرين بعض الحكايات المتناهية فى السخف يعجبون بها رغم تفاهمها المفرطة بل وينهضون من وقت إلى آخر لتقبيله معلنين بذلك عن إعجابهم •

وتندفع مارى داخلة بغتة وبلا استئذان وتلمس السماح لها بأن تحكى لهم هى الأخرى نادرة من نوادرها • ويتأفف الحاضرون من مسلك الخادمة التى غادرت مكانها فى المطبخ لتكتسح غرفة الاستقبال • هذا لا يليق ولا تقبله الروح الانجليزية المحافظة وما أن يراها رجل المطافىء حتى يصيح : هذا غير معقول ! وهنا ! هذا غير معقول • لقد كانت مارى أول من أشعل النار فى حياته • وتلقى مارى بنفسها عليه وتقبله معانقة • ثم تصر على اللقاء قصيدة من الشعر تكريما لرجل المطافىء • وتشرع فى اللقاء أبيات تتكلم عن نار اشتعلت فى كل شيء • ويضيق مستر ومسز سميث وضيغتهما بها ويدفعها سيدها وسيدتها خارجا • ثم يعلن رجل المطافىء أن لحظة رحيله قد أزفت فإن عليه أن يكون فى الطرف الآخر من المدينة لإطفاء حريق سيشتعل هناك بعد ثلاثة أرباع الساعة وست عشرة دقيقة •

وبعد أن يظل مستر ومسز سميث وضيغتهما وحدهم يشرعون فى حديث ليس له من الحديث إلا الاسم : فكل منهم يتنطق بجمل مفككة لا صلة



لها بما يقوله الآخرون، ولاحتى بما يقوله هو . وفى لحظة يصمتون جميعا ويخيم عليهم السكون برهة ثم يعاودون ذلك النوع من الحديث ، وتزداد الايقاعات سرعة وتوترا وخبالا . وينتهى الأمر بأن يتماسك الجميع وقد ملئوا المسرح بصياحهم . ثم تطفأ الأنوار . وعندما يضاء المشهد من جديد يكون مستر ومسز مارتين جالسين فى المكان ذاته الذى كان يجلس فيه مستر ومسز سميث من قبل . ويقفز المشهد الأول من المسرحية أمام ناظرينا من جديد بينما تسدل الستار .

هذه هى قصة « المغنية الصلعاء » ولكن ما معنى هذا السخف الذى يسرى فى المسرحية من أولى لحظاتها الى آخرها ؟ لعل من الأوفق للنفاذ الى جوهر المسرحية أن نتطرق بادئ ذى بدء الى أقوال المؤلف ذاته عنها والظروف التى صاحبت كتابتها .

#### ثانيا : ميلاد « المغنية الصلعاء » :

فى عام ١٩٤٨ قبل أن يكتب يونيسكو مسرحيته الأولى هذه لم يكن يريد أن يصبح كاتباً مسرحياً ، بل كان يرجو فحسب أن يتعلم الانجليزية . وليس بلازم - على حد قوله - أن يفضى تعلم الانجليزية الى أن يضحى المرء كاتباً مسرحياً . بل على العكس فانه لم يضح كاتباً مسرحياً الا لأنه اخفق فى تعلم الانجليزية . ورغم أنه قد قيل ان « المغنية الصلعاء » تنطوى على سخرية من البورجوازية الانجليزية ، الا أن يونيسكو لم يكتب مسرحيته هذه ليقتص لنفسه من اخفاقه ذاك .

ولقد احس يونيسكو فى قرارة نفسه أن عليه أن يلقي مزيداً من الضوء على موقفه ، فأدلى بحديث عام ١٩٥٨ ذكر فيه تفاصيل الظرف الذى أحاط بكتابته مسرحيته الأولى . وفى هذا الحديث يقول يونيسكو : لكى أتعلم الانجليزية اشتريت منذ تسعة أو عشرة أعوام كتباً فى الحادثة الانجليزية للمبتدئين من الفرنسيين . وانخرطت فى العمل . وبكل اجتهاد كنت أنقل الجمل من كتيبى وأكرر كتابتها لأتعلمها عن ظهر قلب . وبينما كنت أقرأ تلك الجمل بانتباه لم أتعلم الانجليزية بل تعلمت حقائق مدهشة : مثلاً ان الأسبوع سبعة أيام ، وهو ما كنت أعرفه . وان أرض الغرفة تحتى وسقفها فوقى ، وهو ما كنت أعرفه ايضا . ولكننى لم أتأمل هذه الحقائق بجد واهتمام من قبل قط ، أو ربما كنت قد نسيتها . وفجأة بدت لى هذه الحقائق جد حقيقية ومذهلة . وتيقنت اننى ذو نزعة فلسفية اذ تبينت ان هذه التى أقوم بنقلها فى لكراستى لم تكن مجرد عبارات

انجليزية مترجمة الى الفرنسية فحسب بل هي حقائق اصولية ، وملاحظات  
بالغة العمق .

ولم يتخل يونيسكو عن كتاب الانجليزية رغم اخفاقه فى تعلمها .  
وكان ذلك من حسن الحظ اذ مضى مؤلف الكتيب المذكور بعد هذه الحقائق  
العمومية الى الابانة عن حقائق خصوصية ايضا . وفى سبيل ذلك لجأ الى  
الحوار . ومنذ الدرس الثالث ظهرت شخصيتان لا نعرف ما اذا كانتا  
متخيلتين أو حقيقتين ، هما مستر سميث وزوجته وهما انجليزيان .  
ولدهشة يونيسكو أخذت مسز سميث تنبئ زوجها أنها رزقا بعدة أولاد  
وانهما يقيمان مع أولادهما فى إحدى ضواحي لندن ، وأن اسمهما هو  
مستر ومسز سميث ، وأن مستر سميث موظف كتابى ، وأن لديهما خادمة  
اسمها ماري وهى انجليزية بدورها ، وأنه كانت لهما منذ عشرين عاما  
أسرة صديقة اسمها مارتين . وأن بيتهما جنة اذ ان بيت الانجليزى هو  
جنته الحقيقية .

وقال يونيسكو لنفسه لابد ان مستر سميث يعرف بعض الشيء عن كل  
هذا . ولكن من يدري ؟ لعل من المفيد ان نحدث أقراننا عن أشياء من  
الممكن أن يكونوا قد نسوها أو ربما ليسوا مدركين لها - رغم بديهيتهما  
تمام الادراك !

وفى الدرس الخامس وصل صديقا مستر ومسز سميث وهما مستر  
ومسز مارتين . ودار الحديث بين الأربعة متنقلا من الأصوليات الاولى  
الى حقائق أكثر تعقيدا : « الريف أكثر هدوءا من المدينة الكبيرة » « أجل ،  
ولكن المدينة أكثر اكتظاظا بالسكان ، وثمة حوانيت أيضا . » وهذا بدوره  
صحيح ويثبت أن الحقائق المضادة يمكن أن تقوم جنبا الى جنب .

\*\*\*

ويمضى يونيسكو قائلا : وعندئذ الهمت بفكرة . لم يعد الأمر بالنسبة  
الى أن أحسن معلوماتى فى اللغة الانجليزية ، وأن أتعلم كلمات أستعين  
بها لكى أترجم الى لغة أخرى ما كان بإمكانى ان أقوله بالفرنسية ايضا .  
ولما كان حوار مستر ومسز سميث ومستر ومسز مارتين مسرحيا بمعنى  
الكلمة فقد رأيت أن أكتب مسرحية . ومن ثم كتبت « الانجليزية بلا عناء » .  
نقلا عن الجمل التى احتواها كتيبى فى تعلم الانجليزية . الا ان ثمة  
ظاهرة غريبة حدثت فى تلك الجمل وأنا اكتبها ، ولا أدري كيف . فقد تجول  
النص تحت بصري ودون أن أشعر رغما عنى تلك الجمل البسيطة الواضحة

التي دونتها بعناية في كراستى اخذت تتحرك من تلقائها متخططة متلفسة بعضها بعضا . وتغيرت معانيها واختلطت . ومن ثم اخذت الأرض تميد تحت قدمى الحقائق المؤكدة غير المنكورة . فتحول مثلا القول القاطع بأن الأسبوع مكون من سبعة أيام على لسان مستر سميث الى القول بأن الأسبوع مكون من ثلاثة أيام فحسب . وأضحت اللغة مبتورة والشخصيات مفككة والحديث عبثا غير معقول ، وقد أفرغ من محتواه ، وكان الأمر يجرى من خلال شجار من المتعذر معرفة دوافعه اذ لا يتقازف الأبطال اجابات أو استفسارات أو حتى كلمات ، بل يتقازفون مقاطع كلمات أو حروفا صامتة أو متحركة . وبدأ الأمر كانهيار للواقع وقد أضحت الكلمات قشورا منغمة مجردة عن المعنى ، والشخصيات أفرغت من اهتماماتها النفسية . وبدأ العالم فى ضوء غريب ، ربما كان هو ضوءه الحق .

واستطرد يونيسكو يقول : بينما كنت أكتب هذه المسرحية كان ينتابنى ضيق حقيقى ، دوار وغثيان . وكنت أكف عن الكتابة من وقت الآخر لألقى بنفسى على الأريكة وفى قلبى الخوف من أن أراها تفرق فى العدم وأغرق أنا معها . ولكنى عندما فرغت منها أضحيات فخورا بها جدا وقد خيل الى انى قد كتبت ما يمكن تسميته « بمأساة اللغة » وعندما مثلت دهشت اذ سمعت النظارة يضحكون وقد أخذوا الأمر على أنه ملهاة - وهو ما يفعلونه دائما - على أن البعض على أى حال لم ينخدع وأحس بالقلق الذى سبق أن أحسست به .

ولقد حل بعض النقاد الجادون هذا العمل وفسروه على أنه مجرد نقد للمجتمع البورجوازي . وقد قبل يونيسكو هذا التفسير ، الا أن الأمر لم يكن فى تصوره على أى حال سخريه من عقلية البورجوازية فى بلد دون آخر ، بل أن الأمر أمر البورجوازية فى كل مجتمع . باعتبار أن البورجوازي هو رجل الأفكار المتلقاة ، المحافظ الذى تشكلت عقليته تماما بالأفكار الاجتماعية الوافدة اليه من الخارج . وهذا البورجوازي نجده فى كل مجتمع رازحا تحت نير تقاليده واحكامه المسبقة . وهذا الطابع المحافظ تفضحه اللغة الآلية . ولقد كشف نص « المغنية الصلعاء » المؤلف من تعبيرات مشكلة ابتداء من كليشيهات بالية - كشف عن آلية اللغة ، ومسالك الناس . وأزاح النقاب عن « الكلام لمجرد عدم قول شيء » عن الكلام لمجرد أنه ليس ثمة ما يقال ذو طابع ذاتى أصيل : أن مستر ومسز سميث ومستر ومسز مارتين لا يعرفون كيف يكون الحديث لأنهم ما عادوا يعرفون كيف يفكرون فلم تعد لديهم عواطف وماعادوا يعرفون كيف تكون الحياة . أن باستبطاعتهم أن يصبحوا أى



شيء ، أى مخلوق ، اذ طالما انهم ليسوا انفسهم فبالامكان ان يضحوا  
غيرهم . انهم قابلون للتغيير والتشكل بأشكال الآخرين . فبالامكان وضع  
مارتين محل سميث والعكس صحيح دون أن نتبين أى فارق . ان الشخص  
الذى لا يمكن أن يكون الا نفسه أمر محزن لأنه لا يمكن أن يتحول أو يتشكل .  
انه اما أن يكون نفسه أو ينكسر ويتحطم ، بينما الاشخاص الذين ليسوا هم  
انفسهم ، أى الذين لا وجود لهم أو بعبارة أدق لا وجود ذاتى لهم – هؤلاء  
الأشخاص الذين لا يوجدون هم بالضرورة مضحكون .

ويمضى يونيسكو فى مقالة منشورة عام ١٩٥٩ بعنوان « ميلاد  
المغنية » قائلاً : لم أكن أعتقد أن هذه الكوميديا كوميديا حقيقية . الواقع  
انها لم تكن الا تقليدا تهكميا للأعمال المسرحية . كنت أقرأها على بعض  
الأصدقاء لكى أضحكهم عندما يجتمعون عندى فى البيت . ولما كانوا  
يضحكون من أعماق قلوبهم تبين أن ثمة قوة مضحكة حقيقية فى هذا  
النص . ثم قالت لى مونيك سان لكوم انها مسرحية كوميديا طيبة فوجدت  
فى نفسى الشجاعة أن أترك لها مسودتى . ولما كانت تشتغل بالإخراج  
المسرحى مع فرقة نيقولاس باتاى فقد عرضت عليها المسرحية وإذا بالفرقة  
تقرر الشروع فوراً فى إخراجها وتقديمها للجمهور . الا أن الأمر اقتضى  
أن نغير العنوان . فاقترحت عدة عناوين دون أن نستقر على عنوان مناسب  
ولكنها المصادفة هى التى عثرت على العنوان . بينما كان الممثل هنرى جاك  
هوى يقوم بدور رجل المطافىء زلت لسانه فى البروفات الأخيرة واثناء  
القائه لقصة « الزكام » حيث كانت ثمة إشارة الى « مدرسة شقراء » أخطأ  
وقال « مغنية صلعاء » فصحت « ها هو اسم المسرحية » وهكذا سميت  
« المغنية الصلعاء » رغم انه ما من مغنية تظهر فى المسرحية سواء صلعاء  
أو غير صلعاء .

\*\*\*

وتنتهى المسرحية بوضعها الراهن باحتدام الشجار اللامفهوم بين  
مستر ومسز سميث وبين مستر ومسز مارتين . وتسدل الستار فى هذه  
اللحظة ثم ما تلبث أن ترفع لنرى الممثلين يؤدون بداية المشهد الأول ثم  
تنزل الستار نهائياً .

وقد كان يونيسكو قد تخيل نهايتين أخريين ليختار الممثلون بينهما  
وفى إحدى النهايتين المتصورتين أراد يونيسكو أن تعاود الخادمة الظهور  
أثناء الشجار بين مستر ومسز سميث ومستر ومسز مارتين معلنة ان العشاء  
جاهز . وتتوقف كل حركة ويفادر الزوجان والزوجتان المسرح . وما أن



تخلو الخشبة حتى يندفع داخلا ثلاثة صعاليك يصفرون ويصيحون مثيرين الشغب فى أرجاء المسرح . ويفضى الأمر الى قدوم مدير المسرح متبوعا بقوميسير البوليس وبعض الجند يقفون مصوبين بنادقهم الى المتفرجين . أمرين اياهم باخلاء القاعة بينما يتبادل مدير المسرح وقوميسير البوليس التهنئة على الدرس الذى لقنوه للجمهور .

\*\*\*

الا ان يونيسكو ايقن ان هذه النهاية المقترحة على قدر كبير من التعقيد . اذ انها تقتضى قدرا من رباطة الجاش وتحتاج الى سبعة او ثمانية ممثلين اضافيين مما يعنى مزيدا من النفقات . ولهذا فقد اكتفى يونيسكو بنهاية اكثر سهولة فى الأداء .

اقترح ان تدخل الخادمة اثناء المشاجرة معلنة بصوت قوى : « ها هو المؤلف » . وعندئذ يتراجع الممثلون ويصطفون الى اليمين والى اليسار . مفسحين الطريق مصنفين للمؤلف الذى يتقدم بخطوات قوية الى الجمهور . ثم يلوح بقبضته فى وجوه النظارة صائحا : « ايها الرعاع ساسلخ جلونكم » . وتسدل الستار بسرعة ولكن المخرج وجد ان هذه النهاية فيها مهاجمة شديدة ولا تتفق ايضا مع مقتضيات الاخراج المذهب والتمثيل الوقور الذى كان يريده الممثلون .

ومضى يونيسكو قائلا : ولانى لم أجد نهاية أخرى ، قررنا الا ننهى المسرحية وأن نعود بها الى بدايتها . ولكى ألقت الأنظار الى الطبيعة التبادلية للشخصيات وامكان وضع الواحد محل الآخر فكرت فى أن استبدل فى النهاية الجديدة ال سميث بال مارتين .

ولقد وجد المخرج فى ايطاليا حلا آخر ، فقد جعل الستار يسدل بينما يتماسك المتشاجرون فى نوع من الرقص الجنونى ، او بعبارة أخرى فى نوع من البالية الفوغائى . ولا بأس فى هذه النهاية ايضا .

ثالثا : من هى « المغنية الصلعاء » :

البطلة الحقيقية والوحيدة فى هذه المسرحية هى اللغة . فاللغة هى التى تقود الشخصيات ، وهم لا يتحكمون فيها . فهم يقولون أى كلام ، وأى كلام جائز ومقبول ، طالما أنه ليس نابعا من داخلهم ، بل وافدا اليهم من الخارج ، من حياة اجتماعية تحجزت فى صيغ واصطلاحات وكليشيهات

جامدة تجلت تماما فى اللغة المتحدث بها والتي تجرى عليها الروابط الانسانية جريانا اوضحت معه عبدة لها . . وذلك بدلا من ان تكون اللغة ، على العكس ، هى النابعة من الروابط الانسانية . .

\*\*\*

ان اللغة المتحركة صيغ دون مضمون . ومن الواضح ان تلك التفاهات التى تترى طوال « المغنية الصلحاء » انما تدل على ان اللغة متى تحكمت واستبدت توصل الى اصابة الحياة الانسانية ذاتها بالجذب والعقم حتى يضحى منظر رجل ينحنى فى الطريق ليحكم رباط حذائه منظرا مثيرا للعجب والدهشة .

و « المغنية الصلحاء » دليل على المنهج الهزلى الذى استحدثه يونيسكو فى مجال المسرح ، وعلى الخيالات الكلامية التى يمكنه خلقها . على ان الضحك الذى تولده « المغنية » ليس ضحكا خالصا تماما . انه ضحك يخفى قلقا وضيقا . لقد شيدت المسرحية من كل ما هو مألوف ودارج من عبارات فى الحياة اليومية ، وشيدت بمهارة بالغة بحيث وضع كل شئ فى غير محله ومع ذلك يقوم البناء مستندا الى فلسفة معمارية جديدة . واننا لنضحك بسبب التناقض المضطرب بين الكلمات والعبارات على ما يتفوه بها الممثلون وبين سلوكهم وهم ينطقون بهذه الكلمات والعبارات .

واذا كانت « المغنية الصلحاء » - على حد قول يونيسكو نفسه - تقليدا هزليا للمسرحية كما يفهمها اصحاب المسرحيات ، الا انها فى الواقع ليست كذلك فحسب بل هى تقليد هزلى للحياة السطحية بأسرها . وعن طريق التركيز الأريب على التوافه فى حياتنا اليومية مجردة بلا زيف أو زخارف ، وتكرار الصيغ المتواترة البالية فى اللغة ، يخلق يونيسكو جوا منعشا غير مألوف ، جوا يبدو جديدا باهرا حتى اننا نكون قادرين على ان نعاود التأمل فى حياتنا اليومية لننتشلها من التحجر الذى انحدرت اليه .

ان « المغنية الصلحاء » رغم مظهرها السطحي التافه تعطينا درسا عميقا ، وتقدم لنا تحذيرا خطيرا . الحياة لا بد ان تحياها لا ان تجترها . حذار من ان توصل المقاييس الموضوعة مقدما والمتعارف عليها الى ان تقتل فيك النزعة النابعة من اعماقك الى التساؤل والتشكك واختطاط نهجك الذاتى فى الحياة . لا بد ان تكون الحياة نابعة من داخل النفس لا من

خارجها . . لابد من عدم الخضوع للمغنية الصلعاء . . ومن هي المغنية الصلعاء؟ انها المقاييس التى لا تستمد شرعيتها الا من تواترها واطرادها ، انها على الاخص اللغة . ان آية اصوات تخرج من الحنجرة ، آية حنجرة . يمكن ان تكون كلمات وجعلا ، متى تواترت . كما يمكن ان يكون صياح المغنية الصلعاء او تهتهتها غناء . فهل يطربك هذا الغناء او يشجيك ؟ حذار من ان يصل بك الأمر لمجرد ان الأغلبية او حتى الجميع يقولون لك ذلك - ان تمضى فى الطرب من غناء المغنية الصلعاء .



حذار ان تستغرقك البورجوازية فتضحى ببورجوازية أجوف . ولكن من هو البورجوازي ؟ ان البورجوازية مدلول على غاية من الأهمية عند يونيسكو ، بل هو يصيح فخورا : انى قضيت السنين الطوال أحارب البورجوازية . والبورجوازية عنده هي نمط من حياة الانسان ، هي صورة للمصير الانسانى الويل من التردى فيه . البورجوازية هي ذلك المظهر من الحياة الانسانية الذى يتقبل الواقعية المادية على انها الحقيقة بأكملها ، ويرفض ادراك الحقيقة الكاملة ، مفضلا الراحة الزائفة التى يولدها المنطق العقلى . هذه هي البورجوازية التى يصفها يونيسكو بالمغباة واثارة السخرية ، والتى وقعت وثيقة خضوعها لفراغ يتطلب ان يملأ بالكلام الأجوف والصيغ الخاوية حتى تصبح فى النهاية هي الانسان ذاته ، اى يضحى الانسان تحت نير البورجوازية مجموعة من الصيغ والتقاليد والمعايير الصماء يمكن ان تجعل منه اى شخص الا ان يكون انسانا .

واللغة البورجوازية مصيرها مصير البورجوازية ومآلها التآكل والانهيار . لأن البورجوازية رغم انها مستشرية الا انها أزمة حضارية . ولهذا نجد اللغة تصل فى نهاية « المغنية الصلعاء » الى نوع من التفتت والتدمير وتضحى حروفا وكلمات وجعلا مفككة غير مترابطة ولا مفهومة . . بل مجرد اصوات كاصوات الطيور والحيوان . . كتنقيق الضفادع . . او صهيل الخيل . . او مواء القطط . . او خوار التيوس والخراتيت والفيلة . وهذا هو التدمير النهائى للغة الذى يرمز الى التدمير النهائى للانسان الذى تجلبه البورجوازية .

ما الذى يتطلبه هذا الأمر منا ؟ ان نعيد التأمل فى اللغة التى ننطق بها لكى نخلصها من اسار التقاليد ، وأن نحيلها على حصد قول اندريه



بريتون الى حالة من الانتعاش والازدهار ٠٠ أن نجعل منها قصيدة جميلة من الشعر بدلا من أن نتحدر بها الى اصوات الحيوانات والوحوش ولن يتأتى ذلك الا اذا جعلنا من حياتنا ذاتها قصيدة جميلة بدلا من أن تنحط هي بنا الى الحظائر والجحور ٠

و « المغنية الصلعاء » ماثلة أمامنا منذ أن ترفع الستار الى أن تسدل ٠ انها البطلة التي لا يقتسم البطولة معها أحد ، وهي متمثلة في تلك الدوامة الكلامية الهوجاء الجوفاء المضحكة المؤسسية التي تضحى في بعض اللحظات وبخاصة كلما اقتربنا من النهاية مؤلمة وممضة للغاية ، وذلك لأنها تضحى موكبا متخططا من جثث الألفاظ وحطام الجمل – موكبا من الفاظ وكلمات وجمل فقدت وظيفتها الاصولية كأداة للمشاركة والافهام ، وايصال الأفكار وخلجات النفس ووصل الناس ببعضهم وتضحى بذلك في النهاية عناء بلا طائل بل تضحى الكلمات كالحجارة يتقاذفها الناس ويتراشقون بها كالسهام والحرايب والقنابل ٠

كانت اللغة في المسرح التقليدي وسيلة في خدمة غاية ٠ كانت وسيلة تفاهم وتخابط بين الممثلين والجمهور ، وسيلة ايصال بعض الأفكار المحددة الى عقل المتفرج ٠ وكانت اللغة تلعب بالتالي دورا تبعيا اذ كان مطلوبا منها أن تجسد شخصية أو تبرز فكرة أو توضح صورة ٠ وما كان من الجائز أن تخرج اللغة عن غايتها هذه فتستعبد الشخصية أو تخون الفكرة أو تطمس الصورة المطلوب منها أن تنقلها الى الجمهور ٠

أما في « المغنية الصلعاء » فكلما اقتربنا من نهايتها وجدنا أن اللغة تستعمل استعمالا قسريا كنوع من الهراوات أو العصي الغليظة تهوى على رءوس المتفرجين عندما تتناثر الكلمات ( أو أن شئنا الدقة أشباه الكلمات ) كأصوات تأثيرية دون أن يكون لها معنى محدد دقيق خاص بها من المعاني التي تتضمنها القواميس وكتب اللغة ٠

هذا النوع من اللغة لا يهدف الى حمل المتفرج على أن يفكر في هدوء ويتأمل بل يقود الى تحريضه وارغامه بقوة الصوت على الارتداد الى حالة ماقبل اللغة وذلك للخروج به من مجال الالتزام المتزمت بها ٠

لقد رفع يونيسكو اللغة من مجرد أداة الى موضوع لذاته وبذاته ٠ انها لا توجد في المسرحية لتخدم الشخصيات ٠ بل على العكس فما الشخصيات الا أدوات تنقل اللغة وتحملها الى الجمهور ٠ و « المغنية



الصلعاء ، - شأنها فى ذلك شأن مسرح يونيسكو كله - عرض للأساسة اللغة . وما أن يرفعها يونيسكو الى مستوى أعلى من الشخصيات يعمل فيها معاول الهدم والتحطيم . ان اللغة فى حد ذاتها لا معقولة ، بل هى أعلى مراتب اللامعقول ، وهى فى عالم لا معقول كله القوة التى تحكم والمحرك الذى يسحق ويدمر ويقرر مصير الانسان .

ولكى يثبت يونيسكو من خلال مسرحيته لا معقولية اللغة يجد سلاحه المفضل فى تفخيم التفاهات والكلام المبتذل المعاد . ولقد نسجت خيوط «المغنية الصلعاء» من لغة ميتة لمجتمع منقر .

وللتفاهات والكلام المبتذل المعاد فى مسرح يونيسكو عدة وظائف أنه يستخدم اداة للنقد الاجتماعى وللقند الفلسفى ايضا . وذلك عندما نراه يوجه هجماته على الأخص الى ما يسميه بالبورجوازية . على ان جوهر التفاهات التى يتجلى فيها العقم الاجتماعى والفلسفى هو انها متفوه بها ومصغى اليها ، أى انها مادة للكلام دون انتباه مباشر الى خلو ذلك الكلام من معنى اصولى . ولما كان يونيسكو يريد أن تكون العبارة التى لا معنى لها فى الأصل ذات مغزى دون أن تفقد طابعها الأصيل وهو خلوها من المعنى ، فلا بد أن تدمر عباراته نفسها وتكشف عن لا معقوليتها . ولهذا فان الكلام التافه المعاد الذى يستعمله يونيسكو ليس مجرد كلام تافه معاد بل لابد أن يسترعى الاهتمام ويجذب الانتباه . انه كلام يشغل اللحظات ثم يثير الدهشة فى النهاية للكثرة وخلوه من المعنى



وتتساقط الكلمات عند يونيسكو مثل الحجارة ، مثل الجثث الهامدة ولما كانت الكلمات ميتة فانها لا تقدر على نقل أية فكرة الى المستمع . ولهذا فان النهاية المحتومة لهذه الكلمات والبديل الطبعى لها هو الصمت . وهكذا يقودنا اخفاق اللغة الى مملكة الرعب . رعب مثل ذلك الذى يولده الصمت المطبق على الفضاء الخارجى . ان مسرحيات يونيسكو صراع بين الصوت والصمت ، صراع ينتهى على الدوام بانتصار الصمت وسيادته . ان ورطة الانسان أنه محكوم عليه بسبب عجز اللغة بالتردى فى العزلة والصمت . وليست القدرة الطبيعية على النطق واخراج الأصوات بالضمانة الحقيقية التى تكفل تحقيق الاتصال والتفاهم . ويؤدى عقم اللغة الى نوع من الفوضى ، اذ يضحى للكون كله بلا سمات مميزة ، وهو ما يلقي بالمرء فى حالة من التخبط والابهام .

ويعتبر تعذر التفاهم بين الناس ظاهرة بارزة فى مسرح الطليعة بصفة عامة . وقد تحدث عنها بيكيت واداموف ويونيسكو . الا ان الأمر

بالنسبة لهذا الأخير محل نظر اذ انه يعتبر مرد ذلك التعذر استبداد اللغة بالفكر والعاطفة ، أى استبداد الصيغ الخارجية بالذاتية الداخلية ، وتشويه اللغة للبصيرة الداخلية أو الباطنية بحيث يصل الأمر فى النهاية على حد قول المرأة العجوز فى « الكراسى » اننا انما نعثر على أفكارنا عندما نتفوه بالكلام ، بل ونعثر على ذواتنا أيضا . وعندما تستحكم أزمة اللغة بالانسان فلا مفر له الا فى الصمت الذى يضحى بالنسبة له كابوسا يرده الى ما فر منه فيتردى من جديد صاغرا فى عبودية الصيغ المستبدة الجوفاء .

وعندما يعتمد الفرد الى التحدث الى الآخرين عن همه لا يلقى منهم الا أذانا صماء . فمن النادر أن يلتفت المستمع الى ما يشكو به اليه محدثه طالما أنه غارق بدوره فى همه . وعلى احسن الأحوال فانه يلتقط الفقرة الأخيرة من الحديث ويبنى عليها اجابته . وبذلك نرى أداة التفاهم قد انحدرت مرة أخرى الى اللامعقول . اذ من المتعذر قيام التجاوب بين المتحدثين . فان اتصال ما يدور فى نفس انسان الى نفس انسان آخر أمر غير متحقق . ان كلامنا يهيم فى بیدائه . وقد كان لأنطوان تشيخوف الفضل فى ابراز هذه الزاوية الدرامية .



على ان القصور فى التفاهم والمشاركة لا يتجلى فى مجال الأفكار فحسب ، بل يمتد أيضا الى مجال العواطف حيث يبدو عدم التطابق على الأخص بين السلوك الخارجى أو الاجتماعى والنزعة الداخلية الذاتية . ان العاطفة تنحدر أصلا عن الحياة الداخلية اللصيقة بالحقيقة الكاملة ، ولكن المجتمع بسبب الخوف من الحقيقة الكاملة يتطلب مواقف عاطفية معينة يعبر عنها فى صيغ محددة وويل لمن لا ينصاع لذلك . ولقد عقد التقدم الحضارى الضخم الأحاسيس البشرية فعجزت اللغة عن مجاراة ذلك التقدم . ومن ثم عجزت عن اتصال تلك الأحاسيس الى الآخرين ووقفت عند صيغ منحدره عن القرون القديمة لابد أن تمر بها العاطفة فتختنق فى مضايقتها .

ان المرء يعانى فى اخراج الكلمات ومع ذلك فما أن تخرج حتى تموت على الشفاه وتضحى جثثا هامدة ، وينتهى المطاف بالكلمات الى أن تصبح أدوات للعبث واللامعقول . ( راجع مقدمة جاك ليمارشان للجزء الأول من مسرحيات يونيسكو - جاليمار - طبعة ١٩٥٤ ) .

### المبحث الثالث : عن « الكراسى »

تبدأ المسرحية فتنساب بأناة وسط خرير المياه التي تحيط بتلك الغرفة الرطبية وبساكنيها اللذين تحجرا عند ذكريات ترجع الى مئات السنين ، حتى يخيّل إلينا أنهما من أهل الكهف استيقظا ليستعيدا ذكريات تليدة عن زمن زال واندثر .

يظل الموقف راكدا حتى يدق جرس الباب أولى دقائقه فتدب الحركة فى أرجاء المكان وتجرف العجوزين الى دوامتها بعد أن كانا يتماوجان بلا شعور ، ويقلق الانتظار باليهما ، بل ويشكان تارة فى حضور الضيوف المرتقبين ، وتارة أخرى يتوقعان حدوث أمر غير عادى قبل أن ينقضى العمر ، ويلفهما الموت فى طيات الصمت ، بل أنهما يتصوران حفلا رائعا يعلنان فيه رسالتهم أمام ممثلى الانسانية جمعاء . أنهما يتمنيان حضور أولئك المدعويين ، بل هما سعيان باستضافتهم ، لكن ما أن يدق جرس الباب فجأة أولى دقائقه ائذانا بوصول أول المدعويين يدركان أن هذا نذير أيضا بنهايتهما لأنهما يعرفان أنهما سيموتان بانقضاء الحفل . أنهما يوجدان أمام هذه الحقيقة ولا يستطيعان التراجع ، بل أنهما يقرران أن يختارا طريقة موتهما حتى يدخل التاريخ ولا يطويهما النسيان ، مينة صاخبة طنانة على مسمع ومراى من الجميع وفى حضرة الامبراطور الذى جاء على غير انتظار ليشرف الحفل ويرد بلفتته هذه الاعتبار الى الرجل العجوز الذى قضى حياته مهانا مضطهدا غير مفهوم .

وتتبدل العلاقات بين العجوزين طوال المسرحية ، فتكون المرأة العجوز أقوى بكثير من الرجل العجوز الذى ينتابه القلق ويتضاءل فاقد كل ثقة فى نفسه فتشجعه وتقوى من عزمه وتضفى عليه كل الصفات الحميدة . وعندما تصل الطليعة الأولى من المدعويين ، ويقوم الرجل العجوز بمهمة المضيف اللبق تشعر المرأة العجوز نحوه بالاعجاب الذى يمكن أن تشعر به امرأة شابة أزاء زوجها السياسى المحنك أو الفيلسوف المرموق حتى أن المرأة العجوز تقلد سلوك زوجها وتردد كلامه . لكن لا يلبث أن يدب اليها القلق وفقدان الثقة بالنفس عندما تتبين أنه يقلت من يديها ويستغنى عن عطفها ورعايتها وقد استحوذت عليه نشوة النجاح فى علاقاته الاجتماعية . فتصبح المرأة العجوز مخلوقا ضئيلا ينهشه الخوف فتتشبث بزوجها وقد أخافها كل هؤلاء الناس الواقدين ، وتكشف لها أن نهايتهما



قد دنت ، ولم يبق لهما الا أن يموتا غرقا فى لجة الماء المحوط بالببيت .  
وقد عمد المخرج جاك موكلير فى تقديمه لهذه المسرحية الى ابراز هذا المعنى  
فجعل العجوزين يختفيان تحت الكراسى المتزايدة فلا يبقى منهما الا  
صوتائهما ، وتبرز من وقت لآخر ذراع أحد العجوزين لتتشبث بأى شئ  
كما يتشبث الغريق بخشبة نخرة فى عرض البحر .

وكى يحقق جاك موكلير « لا واقعية الزاوية » التى يريدما يونيسكو  
ويركز عليها فى كتاباته الشارحة لأعماله ( راجع فى هذا الصدد كتابه  
بعنوان «ملاحظات وملاحظات مضادة» طبعة جاليمار-١٩٦٢) يستخدم ديكورا  
يقول عنه «ان اللامعقول هو الخصيصة المميزة له» غرفة صغيرة يسكنها باب  
عجوز وزوجته . يعيشان فيها حياة هزيلة يخيم عليهما ملل ما عادت تبدده  
نكات مكرورة ولا الاعيب مستهلكة وفجأة تصبح الحوائط شفافة ، وتحول  
الغرفة الحقيبة الى قاعة ملكية ضخمة يدور فيها حفل استقبال فاخر تفد  
اليها جموع غفيرة ، وتنثر فيها الأشرطة والأوراق المزركشة ، وتعزف  
موسيقى غير مرئية . ثم يعود كل شئ الى ما كان عليه ، وتخيم العتمة  
والكآبة على الغرفة كما كانت تخيم من قبل ، وقد امتلأت بمئات الكراسى  
الخواوية .

وذلك التطور الذى رأيناه يحدث فى الحوار أيضا . فتبدأ الكلمات  
والعبارات مسموعة متبادلة ثم يذب التمزق والتكسر الى الحوار كلما  
تكاثر الضيوف غير المرئيين وتزايد عددهم .

ويصل الحوار فى النهاية الى نوع من الكلام المتخبط المتطاير على  
رءوس أولئك الحاضرين غير المرئيين الذين يشغلون الكراسى الخاوية  
التي تزحم المكان ، وعندما يأتى « امام الخطباء » ذلك الذى سيقول كل  
شئ ، ويزيل كل حيرة من القلوب وكل بلبلة من العقول بخطبته الضافية  
ومنطقه الصائب الذى لا يخيب - عندما يأتى « امام الخطباء » تكون  
الطامة الكبرى فيبين عدم امكان المشاركة واستحالة التلاقى .

ومن الطريف أن نلاحظ أن الخطيب « بلحمه وعظمه » يؤكد  
« لا واقعية الواقع » بينما يؤكد الضيوف غير المرئيين ان « اللاواقع » يمكن  
أن يكون أشد واقعية من « الواقع » . ( ترجمنا « الكراسى » على صفحات  
كتاب مسرح العبث » - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠ )



فى خطاب كتبه يونيسكو الى المخرج سيلفين دوم أول من قدم  
« الكراسى » يقول : لما كانت الفكرة المحورية فى هذه المسرحية هو  
« الخواء » الانطولوجى أو « الغياب » فأننى اعتقد أن اللحظة الأخيرة ،  
اللحظة الحاسمة ، فى المسرحية يجب أن تعبر عن هذا « اللاحضور »  
ولذلك فانه يجدر أن يسدل الستار على أثر خروج الخطيب العاجز عن  
النطق بالرسالة بعد نزوله من على المنصة وتحيته للامبراطور • فعندئذ  
سيعاين الجمهور - تحت ضوء صار ذابلاً معتماً كما كان فى البداية -  
الكراسى الخالية فى ديكور خاو تزيينه أشرطة وأوراق مزركشة ، وهو  
ما سيعطى الاحساس بالتعاسة التى يخلفها مرأى قاعة حفل بعد انقراض  
الحفل • وبذلك يكون كل شيء قد وجد بلا معنى • هذا الاحساس الذى  
يتعدى المنطق هو الذى نسعى اليه ، ويجب أن نحصل عليه • ( راجع كتاب  
سيمون بنموسى عن يونيسكو فى سلسلة « مسرح كل العصور » - طبعة  
١٩٦٦ ص ١٠٧ ) •

## \_\_\_\_\_الفصل الثالث

### مسرح جان جينيه

ولد جان جينيه عام ١٩١٠ وعاش لقيطا متشردا ، وارتكب الجرائم ودخل السجون . وعرف من جراء ذلك الوجه البشع للحياة وراء القناع . وفى أبريل من عام ١٩٨٦ توفى جان جينيه بعد أن أقام واقع المسرح والأدب والثقافة بأعماله الطليعية الصادقة .

فى عام ١٩٤٧ قدمت أهم اعماله المسرحية وهى « الخادمتان » وفى عام ١٩٥٦ قدمت فى لندن مسرحيته « الشرفة » . وفى عام ١٩٥٩ قدمت فى باريس مسرحيته « السود » كما نشرت عام ١٩٦١ مسرحيته « الحواجز » .

وقد تحمس جان بول سارتر لأدب جينيه . وعندما حكم على جينيه بالسجن مدى الحياة تقدم سارتر بالتماس للأفراج عنه ، وكتب عنه دراسة مستفيضة .

وشخصيات جينيه شخصيات غير راضية عن وجودها فتخلق لنفسها أوهاما كبيرة تنغمس فيها ، وتسجيل هذه الأوهام بالنسبة لها حقيقة لا تعرف بحقيقة غيرها ، حتى لو أدى تشبيها بتلك الحقيقة الوهمية الى هلاكها .

وعلى ذلك تلعب شخصيات جينيه ادوارا مزدوجة ، ويختلط فى ادائها لأدوارها مستويان من الحقيقة ، يختلطان ويتصادمان ، ويلغى أحدهما الآخر .

## المبحث الأول : الوجه والقناع

كان السبيل الذى ولج منه جان جينيه الى المسرح هو « الظواهر الكاذبة » . وقد نادى هذا الكاتب الفرنسى المعاصر بأن الذى يجب ان يهتم به الأديب والفنان فحسب انما هو تلك « الحقائق الغير قابلة للاثبات » ، والتى مهما تمسكت بنقيضها فانت لا تستطيع ان تنكرها ، كما لا تستطيع ان تنكر ذاتك مهما تهربت منها . فهناك من الحقائق ما يبلغ هول الحقيقة فيها حدا يطمسها . وهذه هى التى يمكن أن تسمى « اللاحقائق » التى يدأب الانسان على الهرب منها ، ذلك لأن اصطدام الفردية « بنظرات الآخرين » المسطرة عليها تؤدى الى المراوغة والافلات منها الى طريق « الأكاذيب » ومن ثم تتجلى « حقيقة انسانية » ترقى لفرط هولها الى مرتبة اللاحقائق . وهذه الحقيقة هى « ازدواجية » الوجود الانسانى ، التى تدفع الى « الخداع » .

ومن هذا الخداع الذى هو حقيقة . أو ان شئنا الدقة هو لا حقيقة ، ينبع مسرح جان جينيه ، فلنخدع أنفسنا ، ولنخدع الآخرين ، ولنرتد الأقنعة . فهذه المخادعة فى النهاية سنة الحياة الاجتماعية . وهى ما تقرب هذه الحياة من فن المسرح ، فكلنا فى هذا الوجود ممثلون . فاذا أوغلنا فى الخدعة ، وتمثلنا اننا لا نمثل ، وتظاهرننا بأننا لا نرتدى الأقنعة على الوجوه ، فلسوف نصل الى قمة الانسانية ، ومن خلال هذه اللحظة التى نزيح فيها عن وجوهنا الأقنعة سيتلاقى فن المسرح بحقيقة الحياة الانسانية فى لحظة صدقها . فى هذا تتجلى أيضا انسانية المسرح . كفن . ولكنه سوف يكون حينئذ « مسرح قسوة » لأننا بتماديها فى الخداع نصل الى حد « الايلام » لحظة « التعرية » وهى على أى حال لحظة خاطفة ، اذ سرعان ما نعيد تثبيت القناع اليومى على الوجه لننقوى به على مواجهة نظرات الآخرين . وفى لحظة الايلام والتعرية تلك يصنبح المسرح محط « الحقيقة » الغير قابلة للاثبات ، أو محط « اللاحقيقة » وهذا هو الحال فى الشعر أيضا . فانت تبلغ الشعر فحسب عندما تسترسل فى النثر حتى تزل خارجا عن اطاره . أى أن الشعر هو الحافة الزلقة للنثر ، هو المحطة التالية للحدود ، للواقع ، تماما مثلما هو المسرح ، بل وكل فن جاد وأدب خالص .

### الخادمتان

وقد قدمت مسرحية جان جينيه « الخادمتان » فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وعلى وجه التحديد عام ١٩٤٧ ، من اخراج جوفيه .

وفى هذه المسرحية نرى فتاتين ترتديان ملابس سيدتهن وتزينان بزینتها ، وتلهوان بأن تفعلنا وتقولا ما ليس بإمكانهما أن تفعلناه أو تقولاه فى حضرة سيدتهما ، ويقول جان جينيه فى توجيهاته لافراج هذه المسرحية أن أداء الممثلتين لدوریهما يجب أن يؤدى بشعور أنهما تفعلان وتقولان ما تفعلانه وتقولانه خلسة • وهو ما يعنى أنهما لا تتسيان أن سيدتهما بالنسبة لهما سلطة أمر ونهى ، وأنهما تلهوان الآن من وراء ظهر السلطة • الخادمتان تكرهان سيدتهما وتحبانها فى الوقت ذاته • وقد ابلغتا عن عشيقها عن طريق خطابات مجهولة أرسلتاها الى البوليس • وحينما تعلمان أنه سيتم الافراج عنه لانعدام الأدلة تدركان أن خيانتهم سوف تنكشف • ويمضى جينيه فيقول أن هاتين الخادمتين ليستا حبيبتين غريبتين ، بل هما قد شبتا وكبرتا فى كنف سيدتهما • وسيصلان فى لعبهما بدوریهما الى حد التحاب والقتل ، ولكنهما تعرفان جيدا أن العنف مجرد استيهام • ولا شىء يمكن أن ينقلب نظامه فى الواقع • أما وراء القناع فالمستحيل يضحى ممكنا • الخادم يمكن أن يحيا سيدا ، والهرم الاجتماعى كله يمكن أن يقف على رأسه ، قالفن لا يعرف حدودا ويضحى بفضل قدرته على الايهام تحديا للواقع وتهديدا •

ان القناع لا يحجب بقدر ما يكشف عن الشخصية التى يتمنى كل فرد أن يكونها • وفى مسرحية « الشرفة » لجينيه – وقد قدمت أول مرة فى لندن عام ١٩٥٦ – تحول وجودى قد يكون الیما اذ قد يقود الى ما هو محظور ومحرم • اننى تحت القناع استطيع أن اتفوه بما أريد ، مثل مريض فى عيادة للعلاج النفسى يزيح النقاب عن خفاياه الدفينة ، ولكننى اعرف أن هذه الفرصة التى اتحت لى عابرة بطبيعتها فسرعان ما ساعود الى مألوف حياتى اليومية ، وأرتدى القناع الذى يقينى من نظرات الآخرين • وخصيصة هذه اللحظات التى تقوم عليها مسرحيات جينيه انها بالضرورة مؤقتة ، فهى مجرد صخرة تتشبث بها الشخصية وسرعان ما سيعقبها التردى من جديد فى خضم أمواج الحياة الواقعية المتلاطمة التى لا تسمح للمرء الا فى القليل النادر أن يكون الشخصية التى يريدھا ، ولكنها لحظات الصدف الوحيدة فى الحياة على المستوى النفسى • ربما كانت لحظات قدرة ، فالصدق ليس على الدوام نظيفا •

ويجدر أن نشير فى هذا المقام الى أن حياة جينيه لم تكن نظيفة ، فقد كان محتالا ولصا بالاكراه ومنحرفا • زج به فى السجن وانغمس فى الرذيلة وعاش مع المشردين والمجرمين والقوادين والخارجين على القانون



باعتباره واحدا منهم . ولكن هذا كله كان قناعه اليومي ، أما لحظاته المضيئة فكانت في أدبه الذى بهر جان بول سارتر بما اعتبره صدقا وجوديا جديرا بالدراسة فألف كتابا عن « القديس جينييه » طبق فيه بعض المفاهيم الوجودية فى التفسير النفسى لمناهج الحياة . وقد بدأ جينييه حياته شريدا واتهم بأنه ارتكب سرقة راح يؤكد أنه برىء منها ، ولكن الناس لم يصدقوه ، واصرروا على أنه لص . فصاح بهم جينييه ذات يوم انتم تريدوننى سارقا اذن ، حسنا انا مجرم لص وسوف أكون هكذا كما تتهموننى . ويقول جينييه عن نفسه فى كتابه « يوميات لص » ! ولدت فى التاسع عشر من ديسمبر ١٩١٠ فى باريس ونشأت فى ملجأ للأيتام . وحينما بلغت الحادية والعشرين من عمرى اعطونى شهادة ميلاد . عرفت منها أن أبى مجهول ، فسميت على اسم جدى لأمى التى كانت تدعى جابريل جينييه . وكان العنوان الذى دون فى الشهادة على أننى ولدت فيه هو ٣٣ شارع أساس ، فذهبت أبحث عن بيتى فوجدت ان هذا العنوان مجرد مستشفى عمومى للولادة . أمضيت طفولتى فى ملجأ للأيتام ثم فى اصلاحية أحداث . ثم ترديت فى السرقة ثم احترفتها . استبد بى حب الجريمة رافضا بذلك العالم الذى رفضنى . وربما كان جينييه يتحدث عن نفسه على لسان « أخضر العينين » القاتل الذى ينتظر الحكم عليه بالاعدام فى مسرحية « رقابة مشددة » وهى أولى مسرحياته التى كتبها عام ١٩٤٧ فيقول عن تجربة الجريمة والشر : أنت جاهل بالشقاء اذا اعتقدت انك تستطيع ان تختاره بمحض رضاك . لم اكن أريد الجريمة . هى التى لاحقتنى ، امسكت بتلابيبى ، وجثمت على كاهلى . حاولت أن اتخلص جاهدا من هذا الشقاء . قاومت وقاومت . لم يهدأ لى بال الا عندما تيقنت ان ما من شىء يمكن أن ينصلح . قبلت الشقاء على مضض . ثم تحتم على فى النهاية أن اذعن له اذعانا تاما . ثم يمضى « أخضر العينين » فيقول وكأننا نسمع جينييه نفسه يروى تجربته مع الجريمة « جربت كل شىء حتى لا أصبح قاتلا . حاولت أن أكون كلبا ، أو قطعة ، أو حصانا أو نمرا ، أو نضدا أو حجرا ! بل حاولت أن كون وردة ! لا تضحكا . فعلت كل ما بوسعى تشنجت وقال الناس انى مصاب بالصرع ، حاولت أن أعود بالزمن الى الوراء ، أن امحو فعلتى من صفحة الوجود ، ان أعود أعيش كما كنت قبل جريمتى أن اطفو على السطح واتنسم الهواء ، لكن لم يكن ذلك بامكان جسدى . عساوت الكرة وحاولت من جديد . كان الأمر مستحيلا . » وتدور كتابات جينييه حول الساقطين والمشردين والسجائين وطريدى القانون والمشبهين بالخدم والسود

والعاهرات والقوادين ونزلاء السجون • ويتحدث عنهم - سواء  
فى اعماله الروائية أو المسرحية - ببراعة وبلا مواربة وبلا خجل ، وهذه  
البراعة التى تفصح عن استقامة روحية وشجاعة اخلاقية هى التى جعلت  
سارتر ونفرا من طليعة الأدباء يتقدمون بالتماس الى رئيس الجمهورية  
الفرنسية للعفو والافراج عن جينيه الذى كان قد حكم عليه بالسجن مدى  
الحياة • وقد أجيبوا الى التماسهم ، فكسب الأدب كاتباً « لديه - على  
حد قول سارتر - رؤيا عن دورة لانهائية سريعة تخطط قطبى المظهر والمخبر  
تماما كالقرص المتعدد الألوان حينما يدار بسرعة كافية فتتداخل ألوان قوس  
قزح وتنتج اللون الأبيض » ويمضى سارتر فيقول ان جينيه « قد كون مئات  
من هذه اللعب الدوارة ، فأصبحت قالب تفكيره المفضل ، وهو لهذا ينغمس  
عن وعى فى المنطقة الزائفة » ( عن ترجمة الدكتور عبد العزيز حمودة لمقال  
سارتر بعنوان « مسرح جان جينيه » وهذه الترجمة منشورة فى كتاب  
« مسرح العبث » الصادر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر -  
عام ١٩٧٠ ) •

## المبحث الثانى : القلق آفة العصر

### اولا : شخصيات غير راضية :

وشخصيات جينيه شخصيات غير راضية عن وجودها ، فتخلق  
لنفسها أوهاما كبيرة تنغمس فيها ، وتستحيل هذه الأوهام بالنسبة لها  
حقيقة لا تعترف بحقيقة غيرها ، حتى لو ادى تشبثها بتلك الحقيقة الوهمية  
الى هلاكها • واللحظات التى تحياها هذه الشخصيات على المسرح هى  
اللحظات التى تحيا فيها أوهامها ، وهى لحظات تجلب على أى حال -  
الراحة الى قلوبها ، لأنها تزيح بها عبئا ثقيلا يقع على كواهلها ، وهى أيضا  
لحظات لاتخلو من معاناة ألم مرده تعذيب الضمير ، وان كان ضميرا من  
نوع خاص • وسوف نجد فى كل مسرحيات جينيه ، وسط الشخصيات التى  
تكشف عن الحقيقة التى كانت تريد أن يكون عليها وجودها ، شاهدا لايعمد  
الى السخرية ، ولا ينحو باللائمة على أية شخصية من شخصياتها ، وبلا  
ادانة وبلا دفاع أيضا يعرض جينيه شخصياته التى تعيش على مستويين ،  
مستوى ما فرض عليها أن تكونه ، وهو مستواها الخارجى ، ومستوى  
ما تمننت هى أن تكونه ، وهو مستواها الداخلى • والمسرح عند جينيه هو  
تقصى المستوى الداخلى للشخصيات أو بعبارة أخرى هو اللحظات القصار  
العابرة التى يتسنى فيها لهذه الشخصيات ان تفصح عما تمننت

أن تكونه • فالمرح اذن لحظات صدق مريح وممض أيضا ، وذلك بقدر ما فى لحظة الصدق من راحة وآلم معا • ويجدر أن نشير فى هذا المقام أيضا الى أن شخصيات جينيه وان كانت شخصيات قلقة غير راضية عن وجودها ، الا أن هذه الشخصيات تعيش لحظاتها هذه على المسرح بسلا تمرد أو رغبة جادة أو قدرة ايجابية فى التغيير ، فهى مجرد شخصيات شجنية كسيرة أسقط فى يدها ، تختلس لنفسها اطلالة عبر السور الضخم الذى يحيط بها • فهى شخصيات على الدوام هاربة من « الظواهر الكاذبة » التى تجثم على صدرها وتكتم أنفاسها باسم « الواقع » وهى تهرب من ادوارها المفروضة عليها الى أدوار أخرى تؤديها • ومن منا لايتوق الى أن يكون شخصا غير ما هو عليه فعلا ؟ من منا لا يتنهى ويقول « لو منحت لى مقاليد حياتى لصرت شخصا آخر » فجـان جينيه يعزف ببراعة فى مسرحياته على هذا الوتر الحساس فى النفس البشرية • وهذه الحيوانات التى تتوق اليها شخصيات جينيه وتمارسها كطقوس سرية هى مناطق محظورة ومحرمة • ولهذا فمن المفروض انها تمارس خفية ، وبعيدا عن سمع وبصر الآخرين • فالخادمتان عندما تتقمصان شخصية سيديتهما وتعيشان - تمثيلا - دقائق حياتها ، فتؤديان مثلا تفاصيل من قصتها مع عشيق لها ، بل ويصل الأمر بهما الى حد قتل سيديتهما ، انما تفعلان هذا كله فى غيبتها ، وكفعل محرم ، وتعرفان انهما تستحقان عليه اللوم والتفريع ان لم يكن العقاب أيضا ، ولكنهما لا تقويان على الا تعيشا لحظاتها المختلسة التى تبدوان فيها على حقيقتيهما •• وكأنهما تقولان ما يقوله « أخضر العينين » فى « حراسة مشددة » : « انى أسقط ببطء شديد ، والذى يدفعنى للسقوط شئ شديد الحلاوة ، حتى اننى لا أجرو على التمرد » فالسيدة بداخل كل من الخادمتين وليست خارجهما ، وهما وان كانتا تؤديان فى الحياة دور الخادمتين الا انهما تتوقان فى اعماقهما الى أن تكونا سيدتين ، ولو بكل عيوب وذنائب سيديتهما • فمن هذه الناحية يبعد مسرح جينيه تماما عن ان يكون « مسرحا اخلاقيا » وأداء الخادمتين لدور السيدة يحقق لهما متعة ، تتصف بأنها متعة مختلسة محرمة مؤقتة ، وهما تؤديان دور السيدة لا باعتبار ان شخصية السيدة هى « مثل أعلى » فمسرح جان جينيه لا شأن له « بالمسرح المثالى » الذى يقيم العمل المسرحى على مزاجية بين الشخصية على ما هى عليه والشخصية على ما يجب أن تكون • وانما باعتبار أن شخصية السيدة بكل عيوبها وذنائبها هو توق الى شئ مشتهى ، فهو اذن مسرح ( شهوة ) وليس مسرح « مثالية » فلحظات جان جينيه المسرحية التى تخرج فيها الشخصية من اطارها:



اليومى ، وتؤدى طقوس حياة شخصية أخرى هى لحظات « شسبق » و « انبهار » وليست لحظات تطلع الى ما هو أكمل وأمثل والمثالية فى بعض الأحيان تفضى الى الصلف والزيف أما شبقية جينيه فهى صادقة وغير مزيفة . ويمكن ان تصفع ادعاء الفضيلة الكاذبة على وجوههم . ان الشخصية فى المسرح المثالى - كما عند هنرى دى مونترلان - تهرب تحت وطأة المثالية الى غير ما هى عليه ، وهى بدورها فى مسرح جان جينيه تهرب ، ولكن الشخصيات الهاربة عند جينيه لها دلالات غير ما للشخصيات المثالية ، وتحفظ بدفئها الانسانى ونبضها ، بينما كثيرا ما تفقد الشخصيات المثالية على المسرح هذا الدفء وهذا النبض الانسانيين .

### ثانيا : الشرفة :

وفى مسرحية « الشرفة » نرى « بيتا من بيوت المتعة » أو « بيتا من بيوت الأوهام » وهو لا يعدو أن يكون على المستوى الواقعى « ماخورا » تديره ايرما وهى سيدة على غاية من الذكاء ، تعرف عن البشر أكثر مما يعرفونه هم عن أنفسهم . وفى جو هذا البيت المحاط بالخفاء والكتمان تمارس طقوس الحياة السرية لشخصيات هى « قس » و « قاض » و « جنرال » والقس ليس قسا ، والقاضى ليس قاضيا ، ولا الجنرال هو جنرال . انما كل من هذه الشخصيات يرتدى فى بيت الأوهام زى الشخصية التى يريد أن يكونها . فكل من هذه الشخصيات اذن هو ما ليس هو ، ما يتوق أن يكونه ، أى أن كلا من هذه الشخصيات ليس الحقيقة ، وليس كذبا ، بل هو - على المعنى الذى سبق ان اوضحناه - « اللاحقيقة » . وأوهام جينيه تعود فتصير لحظة اداء طقوسها على المسرح هى الحقيقة الوحيدة ، أما الواقع فهو مقصى بعيدا ، خارج أسوار هذا البيت السرى . وبذلك تتجاوز حتى ايرما الغانية حقيقتها الواقعية ، لتصبح كاهنة فى ديانة سوداء وثنية تمارس على المسرح امامنا طقوسها .

### ثالثا : السواتر :

وفى « الحواجز » أو « السواتر » التى نشرت عام ١٩٦١ يمضى جينيه الى ما هو أبعد من ذلك . ويكاد يعلن أن العنف متأصل فى الجنس البشرى ، ويولد الفوراق بين الأجناس والحضارات والشعوب . ويستحيل أن يوصل العنف الدفين ، والمتفجر أحيانا فى صورة استعمار أو حروب أو ثورات ، الى تلاقى مثمر بين البشر . وهناك تناقض آخر فى الوجود



الانسانى تجسمه « السواتر » وهو التناقض الأبدى بين الموت والحياة ، ويتواصل الصراع طوال المسرحية بين احياء وموتى . ولكن ما القصد من كل هذا فى مسرحية جينيه ؟ يقول مخرجها روجيه بليان ان جينيه انما كتيب عملا يؤدي مثلما يؤدي المسرح فى الصين أو اليابان ، لامثلما يؤدي فى أوروبا ان جينيه يدعو الممثل وهو يخطو الى خشبة المسرح ان يطرح جانبا قناع الزيف ويكشف بلا خجل عن القسوة المتألمة فى الانسان . ومثلما يحدث فى « الخادمتان » و « الشرفة » عندما يعرض الممثل أمامنا حقيقة وجوده التى يكتُمها تحت « نظرات الآخرين » فان على الممثل أن يقدم فى « السواتر » الوحش الكامن فى أعماق الانسان ، والذي يتحايل كثيرا لاخفائه . على أن جينيه فى هذه المسرحية يلجأ الى أسلوب شرقى مغلف بضبابية تجنح بالعمل عن التصريح والمجاهرة . فلا يتسنى للقارئ أو المتفرج الا ان يتساءل ماذا يعنى جينيه بمسرحيته ؟ أهو ادانة العدوان ، أم دعوة الى أن يكشف الانسان عن انيابه ومخالبه ؟ وعلى كل الأحوال ، فان ذلك يدعونا الى أن نشير فى هذا المقام الى أن أعمال جان جينيه تعتبر تطبيقا ممتازا لتعاليم المخرج الشاعر المجنون انتونين آرتو ( ١٨٩٦ - ١٩٤٨ ) التى عرضها فى كتابه « المسرح وبديله » وكانت رؤيته للمسرح كنبع للسحر والجمال الوحشى والايحاء الأسطورى واحدة من أهم الرؤى واطرها أثرا فى تاريخ المسرح الحديث . وقد رفض آرتو المسرح الحديث . كما رفض آرتو المسرح الذى يقص قصة ، وطالب بالعودة الى الاسطورة وسحر الشرق للتعبير الجريء عن أعماق النزعات المعتملة فى الكيان البشرى . وطالب بأن يكون التمثيل متطرفا ، فلا قائمة لفن المسرح الا منذ اللحظة التى يبدأ فيها المستحيل . وقد أطلق على كل هذا « مسرح القسوة » ونرى لدى جينيه ميلا شديدا الى هذه التعاليم ، كما يبدو تصوير العالم لديه شبحيا حافلا بالاوهام والكوابيس والخيالات السوداوية والرؤى المبتورة التى تنضج بالقلق الناجم من معاناة العذاب الانسانى ومعاشته .

#### رابعاً : السود :

بقى أن نشير الى مسرحية جينيه « السود » فهى جديرة كعمل فنى بكل تقدير . لقد ابتعد جينيه على الدوام وقدر امكانه عن « السياسة » و « الايدولوجيات » ، وان كان قد عنى فى مسرحيته « السود » بأن يعبر عن تلك الخامة الغنية بالمتناقضات التى حفلت بها مرحلة أقول الاستعمار الأوروبى فى افريقيا . ولا يبنى جينيه مسرحيته على أحداث تنتشرها الصحف وتتداولها وكالات الأنباء وكتب المؤرخين ، وانما يغوص بعمق الى

جوهر العلاقات المقنعة ، بل وحتى تلك العلاقات التى لم تلق بعد افصاحا عنها . كما ان جينيه يجد فى المجتمع الافريقى القائم على استعمار البيض للسود ، فرصة ليعود الى تكرار فكرته الأصولية التى سبق أن رأيناها فى « الخادمتان » على الأخص ، فنجد جينيه فى « السود » يقيم من توق السود الى أن يصبحوا بيضا دعامة لمسرحيته ، فيجعل الممثلين السود يصورون فى الوقت ذاته البيض على مايراه السود ، ويصورون السود على مايريدهم البيض أن يكونوا ، بل وفى مشهد من مشاهد المسرحية نعان طقوس التضحية الاسطورية بامرأة بيضاء غير مرئية بينما تنهاوى العدالة الكاذبة التى يدعيها ويمارسها البيض المضحكون الذين تقمص السود شخصياتهم ويؤدون ادوراهم ، ازاء الخبر الذى يتردد كواقع فى النهاية بأن أحد الثوريين السود قد أدانته محاكم البيض فعلا ، ونفذ فيه حكم الاعدام .

واذا عدنا فى ختام هذه العجالة الى الدراسة الممتازة التى قدم بها سارتر مسرحيتى جينيه « الخادمتان » و « رقابة مشددة » او كما يسميها البعض « رقابة الموت » نجد الفيلسوف الكبير يتغلغل الى أعماق النصين ، ويبين الى أى مدى نفث جينيه فى شخصياته من دمه وروحه وحياته . ان كل شخصية فى مسرحيات جينيه – كما يقول سارتر – يجب أن تلعب دور شخصية تلعب دورا . ان كلير وسولانج الخادمتين لا تلعبان حتى جريمة القتل الخيالية بل تتظاهران بأنهما تلعبانها . وكذلك فان السرقات التى حوكم من أجلها جينيه وان كان قد ارتكبها فعلا ، الا أنه عاشها بخياله على الأخص . فقد كشف فن جينيه عن اللعبة الجهنمية الدوارة التى تعمل فى أعماقه . أما السيدة بالنسبة للخادمتين فتمثل اللامبالاة القاسية ، وليس معنى ذلك انها تحتقرهما أو تسيء معاملتهما ، فهى عطوف ، تمثل الخير الاجتماعى ، والضمير الخير . ولكن شعور الخادمتين المزدوج نحوها يعبر عن احساس جينيه نحو الخير . انها تأسف لهما وتعطيتهما الملابس وتغمرهما بحبها ، ولكنه حب بارد ، هكذا يصفه سارتر . ويستطرد فيقول انه بالطريقة ذاتها حاول رجال أثرياء ومهذبون أن يتفضلوا من قبل على جينيه ، لكن الوقت كان قد فات ، لقد أحبوه لحبهم للخير ولم يحبوه وهو الرجل الشرير من أجل ذاته . ان الانسان الشرير وحده هو الذى يستطيع ان يحب انسانا شريرا آخر . ولكن فاعلى الشر لا يحبون . وهكذا يتحول كل شئ الى خداع يمثل . والحق ان الممثلين يزولون . اما التمثيل ذاته فيبقى . ( راجع مقالتنا عن مسرح جان جينيه – مجلة المسرح – السنة ٢ – العدد ١٤ )



## \_\_\_\_\_ الفصل الرابع

### مسرح جورج شحادة

قدمت مسرحيات الكاتب اللبناني جورج شحادة بنجاح كبير على مسارح فرنسا والمانيا وسويسرا والنرويج والدنمرك واسبانيا وانجلترا وتشيكوسلوفاكيا وهولاندا والنمسا والأرجنتين . ولو أنها لقيت عاصفة من النقد الذي لا يخرج في مجموعه عن ذلك النقد الذي وجه الى سائر أقطاب المدرسة الفنية التي ينتمى اليها الا وهى مسرح الطليعة .

وقد ولد جورج شحادة فى الاسكندرية من أسرة لبنانية عام ١٩١٠ ودرس الفرنسية حتى أجادها أجادة أهلها . وقد كتب أشعارا بالفرنسية تحمس لها الشاعر الكبير سان جون بيرس ونشرها فى مجلة كان يصدرها عام ١٩٣٠ وقد صدرت لكاتبنا اللبناني ثلاثة دواوين من الشعر بالفرنسية .

والخيط الدرامى الذى أمسك به شحادة هو التذكير برغبتنا الدفينة فى استعادة شبابنا الذى ولى ، وترسم خطى مثل أعلى أقلت من أيدينا . ومن خلال ذلك حاول شحادة أن يزيح النقاب عن مأساة الكفاح ضد الحياة ذاتها .

... والبحث عن الشباب الضائع اسطورة كبيرة من أساطير البشرية ويقرز جان لوى بارو أن شحادة قد حقق فى الفن معجزة التحول ، فهذا هو



الاسطورة تستحيل شعرا محسوسا . ( راجع مقالتنا بعنوان « جورج شحادة ومسرح اللامعقول » بمجلة الفكر المعاصر » اغسطس ١٩٦٦ وكانت هذه المقالة أول تعريف للقارئ العربي بهذا الكاتب ) .

### المبحث الأول : صوت شرقي في مسرح المغرب

عندما قدمت في باريس عام ١٩٥١ أولى مسرحيات جورج شحادة الكاتب اللبناني الأصل الذي يكتب بالفرنسية وهي « السيد بوبول » هبت في وجهها معارضة عارمة على صفحات الجرائد والمجلات مطالبة باغلاق المسرح ووقف العرض فورا . لكن عددا من الشعراء المعروفين من أمثال اندريه بريتون ورينيه شار وهنري ميشو وسان جون بيرس وجول سوبرفيل وهنري بيشتيت سارعوا الى مؤازرة الكاتب اللبناني الذي آمنوا بموهبته الشعرية . وقد سميت هذه المعركة « بمعركة السيد بوبول »

وفي الثلاثين من يناير من عام ١٩٥٤ قدم المخرج الكبير جان - لوى - بارو مسرحية جورج شحادة الثانية « أمسية الأمثال » وقام فيها بدور الشمس قسطنطين .

كما عاد جان - لوى - بارو وأخرج مسرحية شحادة الثالثة « قصة فاسكو » وقدمها في زيوريخ في الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٥٦ وقام فيها بدور العجوز سيزار .

وقد اقترن اسم جورج شحادة « بمسرح الطليعة » الذي ضم صموئيل بيكيت ويوجين يونيسكو وارتور اداموف وجاك أودبيرتي وغيرهم ممن أثارت أعمالهم المسرحية الكثير من الجدل والنقاش .

على أن جورج شحادة يحتل في الحركة الطليعية التجريبية مكانة خاصة إذ يرقى الى مرتبة تلك القلة من الشعراء الفرنسيين المحدثين الذين كتبوا للمسرح أمثال جيرودو وكلوديل وأبولينير وسوبر فيل وفيتراك .

وقد ابتعدت الكتابة المسرحية الحديثة بأسلوب جورج شحادة الشعرى عن « المسرح البورجوازي » أكثر مما ابتعدت عنه بأساليب بيكيت ويونيسكو وأداموف التجريبية . ولعل أحياء المسرح الشعرى هو من

اشق المحاولات ومن أجدرها بالتقدير أيضا ، فإن التعبير عن معاناة الانسان كان على الدوام وثيق الصلة بالتعبير الغنائى . ولقد كانت أنبل طريقة ابتكرها الانسان للترجمة عن معاناته هى المسرح .

### اولا : السيد بوبول

كتب الممثل شوفار الذى قام بدور « السيد بوبول » عن تجربته فتكلم عن الحزن الذى شعر به الممثلون كلهم فى العرض الأخير . فقد أحسوا كما لو كانوا يودعون عزيزا عليهم . لكن السنين أثبتت أنهم كانوا مخطئين فقد ظل « السيد بوبول » على قيد الحياة ، وظل الناس يتحدثون كثيرا عن هذه المسرحية بعد انتهاء العرض سواء فى فرنسا أو فى الخارج . وكثيرا ما وجد شوفار فى الأماكن العامة من يقترب منه ممن شاهدوه يمثل دور « السيد بوبول » ويدعونه الى قدح من الشراب ، ثم يتطرق الحديث بينهما بسرعة الى « السيد بوبول » ان ما حدث هو واحد من أسرار المسرح الرائعة . فلقد أصبح « السيد بوبول » شخصية حقيقية لاتنسى ، وظلت عالقة بأذهان الجمهور ووجدانه .

من هو « السيد بوبول » هذا ؟ ، صحيح أنه شخصية غريبة الأطوار محبوب من أهل بلده ، ويترك تأثيره الخفى على كل من يحتك به – صحيح أن المسرحية كلها تتركز عليه مع أنه من أقل شخصياتها كلاما ، لكن التساؤل لايزال قائما: من هو « السيد بوبول »؟ انه كلما تكلم أو تحرك هدم كل تفسير سبق تكوينه عنه . ويجب كى نتبين من هو « السيد بوبول » أن نراجع المسرحية كلها سويا . وهى تتمتع بكل مافى «حدوتة» من حواديت القرويين من بساطة . ان « السيد هنرى بوبول » شاعر لكنه أيضا رجل أعمال . يصعب فهم حديثه فى العادة ، لكن أصدقائه يعرفون أن ذلك الحديث يعبر عن صفاء قلبه . انهم يثقون فيما يقوله ، ويستمدون منه الرضا والأمان والخيالات . يحيا وحيدا لكن الكل يخدمونه . ويثرثر عن نفسه لكن ما من أحد يعرف شيئا عن ماضيه . لا يبدو أنه منجذب الى النساء ومع ذلك فهو يلهم الجميع الحب والجمال . والعذر الذى ينتحله للرحيل هو طلب المال ، ومع ذلك فالجميع يعرفون أنه يحتقر المال . ويؤله فراق كلبه اكسلسيور أكثر مما يؤله فراق الناس .

ان بوبول على وشك الرحيل عن قريته « باولاسكالا » . يعد خادمه  
ارنول حقائبه ، وجاء اهل القرية لوداعه : وقد ترك لهم دفترًا أطلق عليه  
اسم « التريماندور » كأنه وصية أو ميثاق للعمل ، يدعو الناس الى  
الاهتداء به فى كل مايعن لهم من مشكلات . ويشير اهل القرية الى  
عبارات « التريماندور » ويتخذونها قاموسا لهم . وقبيل الرحيل يخلو  
بوبول الى كلبه ويضمه الى صدره مودعا بكلام حنون .

أما الفصل الثانى فهو فصل الانتظار والحياة فى « باولاسكالا » بغير  
بوبول . الحياة تمضى فيها والحب يزهر فى القلوب ويشبك الأيادى ، لكن  
الأفكار متجهة على الدوام الى الابن الغائب الحبيب . ويستترشد أهل  
القرية بكتاب الوصايا وبحصيلته من الحكمة الخرافية . ويبعثون الى  
السيد بوبول بمشكلاتهم ليحلها لهم ، ويحيون على أمل عودته الى قريته  
الوفية ، لكنه يكتفى بأن يرسل اليهم رسولا من طرفه يبلغهم سلامه  
ويحمل اليهم بركاته . ان السيد بوبول على مايرام . لا يشكو شيئا ،  
وليس بحاجة الى شيء . انه يعمل بالزراعة ، كما اكتشف معادن فى باطن  
الأرض ، وسيصبح واسع الثراء ذات يوم . وهو يستيقظ مع طلوع  
الشمس بل ولا ينتظرها . وعند الليل يعود من حيث أتى صامتا ، والنجوم  
حمراء رقيقة . ولا يعرف أحد لم هذا الألم الذى يزحف الى روحه بعد  
انجاز العمل . وعندما يدخل غرفته لينام تكون الظلمة قد خيمت والنجوم  
تساقطت . لابد أنه الاحساس بالمنفى . فهو وحيد فى تلك الجزيرة التى رحل  
اليها ، ويحيا فى عزلة تامة يذكر أهل قريته البعيدة . ويقرر فى النهاية  
العودة اليها .

وهذا موضوع الفصل الثالث : ها هو السيد بوبول الذى يبلغ  
الخمسين من العمر الآن فى طريق العودة عبر المحيط . الا أن مرض القلب  
يفاجئه فتضطر السفينة الى انزاله الى الشط وادخاله المستشفى . . .  
يشرف على علاجه طبيب عصبى متعجرف لايفقه فى عمله الكثير ، على  
حد وصف المرضى له . وهذان المرضيان لا رحمة فى قلبهما . انهما  
لايخدمان المريض الا لأن الظروف قد كتبت عليهما أن يعملوا بالمستشفى  
لكسب لقمة العيش . وهما فى انتظار موت السيد الوديع هنرى بوبول  
لاقتسام ثيابه . يردد السيد بوبول فى غيبوبته اسم قريته باولاسكالا ،  
قريته التى لا يميزها عن غيرها من القرى - رغم محاصيلها الوفيرة  
وأعشاش طيرها - سوى ارتباطها بالسيد بوبول منذ أمد بعيد جاء هنرى

بوبول الى باولاسكالا وسكن فيها بدافع من المحبة والواجب ، من السلوى والعبادة • وكان ذلك بداية اقامة بسيطة ورائعة • كان ذلك منذ امد بعيد •

تنتاب المريض فى غيبوبته لحظات من الانفعال • يتحدث عن اشباح مبهمه ، ويرسم بيده زهورا أو اشكالا غريبة • ويفرز صورا ، لكنه فى النهاية يصمت • ان حالة هذا المريض فى نظر الطبيب شاذة ، فها هو الليل قد أوغل بعيدا ، وهو لايموت ولا يشفى • ولنستمع الى ما يقوله القومندان كروال قائد السفينة • عندما استقل السيد بوبول سفينته كان مسافرا عاديا مثل سائر المسافرين ، عجوزا فى الخمسين يحمل عصا فضية • لم يكن يتحدث ولا يطلب شيئا من أحد • ولم يكن يجيب الا بابتسامة صغيرة ترتسم على شفقيه • كان يرى بالليل كثيرا وهو يسير على ظهر السفينة لا رفيق له الا ظله • فقد كان يحب الريح التى تغسل الكلام من كل الأكاذيب • وكان يبتدع أمثالا غريبة • فكان يقول « واحد زائد واحد لايساويان اثنين ماالم يكونا متفقين » و « ان هضم الكلمات جيدا يشحذ التفكير » • وسرعان ما اصبغ بوبول صاحب العقد والحل فى الرحلة ، وصار رايه أهم من الرحلة ذاتها • وفى الليل عندما يكون البحر مجنونا ومالحا مثل الجريمة وتضيع النجوم خلف الضباب ، كان البحارة يلتفون حول السيد بوبول فى حلقة من العيون الشاخصة والأذان المرفعة مثل أولاد صغار • كان يحكى لهم حكايات كثيرة • ويتناقشون حول قلب الانسان وبسطة الكلاب • وحتى الضباط أخذوا يشتركون فى هذه الحفلات الكلامية وأصبحت السفينة ناديا كبيرا • ويعترف القومندان كروال ذاته بأنه لم يحدث أن سلاه شيء وأدخل البهجة الى قلبه مثل تلك اللحظات •

وفجأة خر السيد بوبول مريضا فى عرض البحر • ولم يغادر فراشه بعد ذلك قط • طلب الخلوة واستأذن الجميع فى الاعتزال والنوم ساعة أو عاما أو حتى العمر كله • ومضت الأيام والقلق مخيم على السفينة ان القومندان يذكر بوبول المسكين فى غيبوبته والى جوار سريره قبعته قابعة مثل كلب أسود أمين • وعندما نقل الى المستشفى رافقته السفينة كلها • وكان أنجيل الذى ما عاد مهندسا يقول وهو يمسك بمصباح « ان فى أعماق صدر هذا الرجل يكمن الحب والشرف والعقيدة المخلصة ، وانه لا يجب التخلّى عنه بل يجب أن ننتظره حتى يشفى ، وكل من لا يفعل ستحل عليه اللعنة ، ولن تترك الدموع خديه الى الأبد » وظلت السفينة تطلق فى الميناء



صفاراتها من وقت لآخر حاملة الى المريض تحياتها وتمنياتها بالشفاء  
العاجل .

ان ما يذكره السيد بوبول اثناء احتضاره ويردده على لسانه دوما  
هو قريته حيث السعادة شيء عادى جدا ، وحيث الحياة بلا حساب . يمثل  
ارنول خادمه الوفى امامه ساعة احتضاره ويقرا له سطورا من  
« التريماندور » الذى يقال ان اهل بولاسكالا قد اضعاه . وفردريك  
الصيدلى وارتور المدرس الذى ما عاد مدرسا . ثم رسوله جوزيه ماركو  
الذى صعد الى ربوة عالية بحثا للمحتضر عن نبات يشفيه . كما يأتى  
الأسقف نيقولا متذكرا فى زى حوذى . لقد جاء خصيصا من أجل بوبول  
فقد سمع أنه يموت . وهذا عيد كبير . فالناس فى باولاسكالا يقولون عنه  
انه نسى قريته ، ولا يريد الرجوع اليها ، وهم يصيحون وينعتونه بالعقوق  
فقد فضل السماء على قريته . وتكون رغبة السيد بوبول الأخيرة ان يصلى  
مع الأسقف نيقولا . ويتلوان صلاة على غاية من الجمال ، هى ترنيمة حب  
وايمان ، وطلب الرحمة والغفران ، يقولان فيها : من لم يلتق بك ، يا الهى ،  
لا يعرف الحياة ، لا يعرف قوة الحب ولا سكينة الحقول .

مات السيد بوبول فى هدوء فى المستشفى بعيدا عن بلدته ولا زالت  
السفينة تنتظره فى الميناء ، وترفض التحرك من غيره .

هذه اذن قصة السيد بوبول فى رحيله وغيابه وعودته . انه حكيم  
شاعر يبت العزاء والامل فى قرية صغيرة حط الرحال بها منذ امد بعيد ،  
ويموت بعيدا عنها . المسرحية حافلة بالصور الموحية ، نذكر منها تلك  
الفقرة من كلام صيدلى القرية فردريك عن الموت . ولنسمعه يقول « الموت ؟  
فليصمت الناس الذين لهم لسان وأذنان مثل التين الجاف ،  
وليسمعونى . . اننى أجرى الى صيدليتى ، وأغلق الباب على نفسى حتى  
أحسن التفكير فأمسك به . انى أصرخ ضاحكا فى وجهه وللظلمة من  
حولى : « هاه ! هاه ! تعال ! تعال ! تعال ! هاه ! هاه ! تعال ! هاه ! »  
وفجأة تتعالى دقاته فى دولا ب السموم ، فأفتح لسه ، فيقفز الى الأرض  
وأسمع من خلفى صليل قبعته ودبيب عصاه . » ومن الفقرات الموحية أيضا  
فى الفصل الأول من « السيد بوبول » تلك الفقرة التى يقول فيها بعد أن  
صرف خادمه مودعيه : « لابد انهم تحدثوا كثيرا فى هذه الغرفة : هنا  
وهناك ، لا زالت بعض العبارات على الأرض ، ولابد من كنسها ! ثم ينظر

الى السقف وترق قسعات وجهه فجأة ويقول : هاأنا المح كلمة طفل تحاول  
أن تطير ، سافتح لها النافذة ! وعندما يدخل خادمه يلتفت اليه قائلاً :  
يجب أن تكنس هذه الغرفة يا أرنول وأن تفتح الشباك ليخرج الطفل .

### ثانيا : « أمسية الأمثال »

أما مسرحية جورج شحادة الثانية فهي « أمسية الأمثال » وتدور  
حول الطهر والحلم والموت . انها تحكى مغامرات الشاب أرجنجورج  
الذى سمع عن سهرة رائعة ستقام فى مكان اسمه « الماسات الأربع » ،  
فيقتفى أثر المدعوين الذين هم من العجائز المسنين جاءوا لاسترجاع  
ذكريات شبابهم ومثالياتهم الضائعة . وهم يخشون أرجنجورج الذى  
ما زالت عيناه تلمعان ببريق الشباب فلا يسمحون له بالانضمام الى  
السهرة الا بعد لآى شديد . على أنه سرعان ما يفهم أن أمه فى سهرة  
ممتعة سيخيب ، لأن المدعوين ليسوا الا أشكالا كاريكاتيرية لما كانوا عليه  
فى وقت من الأوقات ، وعاجزين عن استرداد ذواتهم الأصيلة . ان الامر  
يحتاج الى توضحية من شأنها أن تجعل الجليد يتساقط . وعندما يجىء  
الصيد اليكسى يتركه أرجنجورج يقتله برصاص بندقيته وتبين أن الصيد  
والفريسة رجل واحد ضحى بنفسه من أجل أولئك الذين اجتمعوا فى  
« أمسية الأمثال » .

ونلتقى من جديد فى « أمسية الأمثال » بأحاديث موحية عن النجوم  
والزهر والطير والثعالب والحقول . فلنستمع الى الصبية فوليت تقول :  
الريف هادىء بالليل على الدوام ، والأرض مترامية الأطراف فى ضوء  
النجوم ، يفرق فيها الضجيج حتى يكاد أن يكون عقيما ومنسجما مع  
نباح الكلب وصلاة البومة . كلام حلو عذب هادىء شفاف . كلام غريب  
فى هذا العالم المادى ، فى هذا العصر الآلى الذى يخنقه الضجيج والصياح  
وتحجرت بصيرته فلم يعد نقاء الجو فى الفجر وعند الغروب بالشئ الذى  
يستهو به . أصبح صفاء الطبيعة الشاعرى فى الليل الوديع حلما ضائعا  
لايخطر ببال أحد من أبناء المدينة ولا عصر المدينة . ربما كان هذا ما جعل  
لأدب شحادة أهمية قصوى فى هذا العصر . انه صوت يغرد فى ضوء  
القمر ، نسمعه فيوقظ فى أعماقنا ذكريات قديمة منسية ماتت تحت  
الأنقاض ، وأزهقت أنفاسها الطاهرة الزكية فى قلوب البشر . كل البشر  
« الذين سحقتهم أقدام حديدية ثقيلة ، الوقت يمر ولا أعرف ماذا أفعل .  
أنام وأصحو فى المكان ذاته » هذا ما تقوله فوليت .

ان الطبيعة ماثلة فى مخيلة « شحادة » وفى كلماته على الدوام .  
الجبال ، الثلوج ، السماء الزرقاء ، الفجر ، الغروب ، الليالى الصافية  
والنجوم ، قراشات الصيف وأوراق الشجر ، الريح ، الغابة ، الحدائق ،  
الكلاب الأمينة الوفية ، العصفور ، الأعشاش على الأغصان ، الشمس ،  
البحر ، الحجر ، القمر الفضى ، الارض ، السمك ، الأشباح ، الدموع ،  
الذهب ، الطواحين ، وخير المياه الناس يختفون مثل الوحوش تحت فراء  
الليل ، والرمال الخرساء التى ترصد الخطى ، وضوء المصباح ، والنساء  
الجميلات مثل الحرير ، وظلمة الليل الذى يتحول الى نهار ، والعصفور  
المخضب بالدماء من رصاصة الصياد .

يبدأ الفصل الأول من المسرحية فى خان اجتمع فيه ذات مساء  
ارجنجورج الشاب المنكب على قراءة كتاب ضخ اسمه « ينبوع الاعراب »  
والرئيس دومينو الذى يرتدى ثوبا مما يرتديه القضاة وأساتذة الجامعات  
لكن دون أن نعرف كيف كان رئيسا ، والتلميذة فوليت ذات العينين  
الجميلتين . التى يغلبها النعاس فى انتظار نجار يدعى رافئيل تردد اسمه  
أثناء نومها . ثم يدخل الشمساس قسطنطين مستفسرا عن طريق يدلّه اليه  
اسفانتيان صاحب الخان الذى كان يطل من هنيهة من النافذة ورأى الليل  
والنهار يلتقيان فى الحقول . ثم يخرج الشمساس ويعود طالبا مصباحا  
يضىء له عتمة الطريق عبر الجبال . وإذا كان ارجنجورج أقل الحاضرين  
كلما فان الرئيس دومينو ثرثار فضولى ، وهو يشتبه فى التلميذة ولا يطمئن  
الى تواجد هذه الصبية فى مثل هذا الوقت من الليل فى هذا الخان  
الخلوى . وهو يسأل ارجنجورج عما اذا كان قد جاء طالبا للامسية  
بدوره . ثم يدخل من يدعى جول فاتون ويقدم نفسه على أنه صديق  
الجميع وعدو نفسه ، مال الى الرذيلة العديد من المرات ثم اشتهر بفضائله  
وقد جاء فاتون على ظهر بغل سار به ثلاثة أيام طوال فى طريقه الى  
« الماسات الأربع » مكان انعقاد الأمسية . وهو ينتظر هذه الامسية منذ  
عشر سنوات ، ولهذا فهو لا يريد أن يتأخر لحظة واحدة عن اللحاق  
بالأمسية ، بل ولا يثنيه شئ عن المضى فى الطريق الى « الماسات  
الأربع » . ولا يخشى « بيض الثعبان » ولا حتى النيازك والشهب . وقد  
كان يحصى الأيام والليالى الطوال فى انتظار الامسية . فى قلبه صوت  
وبين شذقيه حقائق خفية . وهو فقير لا يملك من حطام هذه الدنيا سوى  
أقحوانة حقل هى حبه . وهو يروى فى حماسة ما يتوقع أن تكون عليه  
تلك الأمسية .



التلميذة فوليت رغم صغر سنها فى طريقها الى الأمسية بدورها •  
انها تنتظر نجارا سيقودها من يدها ويجتاز بها الغابة التى تخيفها  
أصواتها ، وحفيف أغصانها حول أجسام الثعالب ••• ثم تدخل شخصية  
مهيبه ترتدى السواد وتمشى فى خطوات لا وقع لها وقد تأبط بندقية •  
انه الصياد الكسى الذى يدخل مجيئه الرعب الى قلب الفتاة فوليت •  
يجول الصياد بين الحاضرين ويطيل التحديق فى أرجنجورج المنكب على  
قراءة كتابه • لقد علقت بقبعة الشبح الأسود أغصان صغيرة وورقات  
شجر سوداء فهو يصطاد بالليل • ويعرف كل الأشباح التى تمر ويعرف  
أسماءها • لاشئ يخفى فى ظلمة الليل عين بندقية •

ان أرجنجورج ليس فى طريقه الى امسية الأمثال وطريقه على حد  
قوله أبعد من ذلك بكثير • فهو فى انتظار امرأة سيرحل معها • انها ليست  
أمه وليست أخته بل هى شخص قريب الى قلبه وبعيد • ولهذا فهو يعتذر  
عن مصاحبة التلميذة فوليت الى الأمسية رغم أنها فى حاجة الى صحبتها  
لتجتاز الغابة المخيفة ، ورغم أنه بدأ يتوق بدوره الى حضور تلك الأمسية  
الطريفة •

ولنعد الى الشخصيات الأخرى قلنا ان الرئيس دومينو شكاك ، وهو  
يتوجس خيفة من كل قادم جديد ، هاهو يشك فى سولا الراقص الجديد الذى  
يعزف الناي ، فمن أين لحازف ناي مثل هذه الثياب الغالية ؟ لكن هذا  
الشك يتبدد عندما يعلن سولا عن حقيقته بلا خجل أو مواربة • انه المرابى  
سولا • وهو ذاهب بدوره الى الأمسية • وقد جلب معه ما يسميه روح  
الأمسية • انه المال الذى لا يحب سولا دميم الوجه غيره • لقد حمل معه  
فى صندوق مقفل قطعا ذهبية كثيرة ، هى على حد قوله سحره الأوحى •  
كيف لا يكون دميما ذلك الذى يملك الكثير ، ويكره البحر الذى لا مالك  
له ؟

ثم يأتى الخان بعد ذلك الملاح مارلتوبولوف حاملا لفافة كبيرة من  
الورق ، وفى صحبتها كاستور الخطاط الذى يجيد الكتابة دون أن يعرف  
القراءة •

اجتمع كل هؤلاء فى الخان المهجور الذى لم تطأه قدم منذ قديم  
الزمان ، لأنهم فى طريقهم الى « الماسات الأربع » وهم يختلفون فى ذلك  
عن أرجنجورج الذى ينتظر هيلين • وعندما تأتى هيلين المنتظرة تجد أن  
أرنجورج وحيد فى الخان مع فوليت النائمة • وتدعوه الى الرحيل معها



فهناك سفينة فى انتظارهما لتجتاز بهما البحيرة • لكن الأشباح • ذكريات الناس الذين كانوا هنا وانصرفوا تشده للبقاء • ها هو يستعيد أصواتهم ويسترجع شذرات من كلامهم ، وعلى الأخص ما قالوه عن أمسية « الماسات الأربع » وعندما تلح عليه هيلين فى الرحيل يستأجلها إلى الغد ويرجوها أن ترافقه إلى الأمسية على أن يرحل إلى البحيرة معا عند الفجر كما تريد ، لكنها تخيره بين حبها وبين الأمسية ، بين الحلم وبين الحب ، فيختار أرجن جورج الحلم ، فتتركه ليرحل إلى الأمسية • ويهم بايقاظ التلميذة فوليت ليصطحبها معه عبر الغابة ، ولكنه يجدها غارقة فى سباتها فيحجم ، ويخرج إلى الطريق وحيدا •

### • هكذا ينتهى الفصل الأول •

وتدور أحداث الفصل الثانى فى الغابة عند عتبة بيت خفيض دى ثلاث نوافذ • تجمع خارج الباب الشمس قسطنطين وكاستور وضابط اسمه فيليب المرعب • يدقون الجرس الذى لا صوت له فيرفض دخولهم ، بينما يأذن البواب الذى يطل من احدى النوافذ عندما يدق الجرس الوهمى بدخول آخرين مثل الأنسة مارث وجول فاتون • تسمع فى الغابة طلقات نارية • انه صياد يصطاد بالليل • ثم يخرج أرجن جورج من وراء الأشجار ويقترب من باب البيت ويدق الجرس بدوره لكن لايسمح له بالدخول فيلتقط حصاة من الأرض ويقذف بها دون جدوى فيجمع الشمس قسطنطين حفنة من الحصى ويقذف بها النوافذ الثلاث جميعا فتفتتح ويتزاحم عليها شاغلو البيت ليروا ماذا حدث • وتدور بينهم وبين أرجن جورج مناقشات تنتهى بأنه لا موضع له بالداخل ، فالكان مزدحم ، وهو يحمل كتابا مما يثير الشكوك حوله ، كما أنه شاب والمشيبي هو جواز المرور لأصفاء الشباب • ان الأحلام فى هذا البيت ليست أحلام الصبا بل أحلام الحقيقة • والحقيقة عنده وجود ، أما الأكذوبة فلها وجه وحيد هو ذلك المختفى فى أعماق الغابة • وشاغلو ذلك البيت يختفون وراء أقنعة تخفيهم فيطمئنون ولا يقبلون بينهم من يرون وجهه كاملا • ثم ماذا يعرف عن العقيدة وعن اليأس وهو الشاب الخالى من التجاعيد ، الذى تلمع عيناه بطلاوة الطفولة ووضاءة الصبا وفى ذلك الخطر عليهم كل الخطر ؟

يقرر أرجن جورج العودة للحاق بهيلين واجتياز البحيرة معها • على انه فى اللحظة الأخيرة تسمع من الغابة طلقات جديدة تشغل بال الجميع سواء من كان عند عتبة الباب أو من كان مطلا من النوافذ • ويأتى المراهب

سولا الى النافذة ويزحزح الواقفين ليطل منها • واذ يرى أرجنجورج بدعوه الى الدخول ويفتح الباب له فيدلف منه الى قلب البيت •

يقرر الأربعة الواقفون بالخارج وهم الشمساس قسطنطين وكاستور واسفانتيان وفيليب المرعب ان يهجموا على البيت ويهرعوا الى نصرة أرجنجورج بمجرد ان يسمعوا استغاثته على انه ما يلبث الباب أن يطل من الشباك ويكلف من الخارج أن يحضروا « السمكة ماراليلوس » فيهرع اسفانتيان لاحضارها • وعندما يجلبها في وعائها وهي سمكة حمراء من أسماك الزينة ، تبزغ من الباب يدان تتناولان الوعاء من اسفانتيان ويغلق الباب فوراً والنوافذ جميعاً • فيقرر الواقفون بالخارج أن يرقبوا ما يدور في الداخل حرصاً على سلامة أرجنجورج ، فيتسلق كاستور شجرة قريبة مواجهة للنوافذ ويتجمع الباقون من تحته ويتناقلون وصف ما يحدث في البيت • هاهى اوكتاف العجوز قد تحولت الى فتاة جميلة ، هاهو أرجنجورج يلتهم صفحات كتابه • ويفتح الباب على حين غرة ويقذف الماء الذى كان فى وعاء السمكة فى وجهه فيليب المرعب • ثم تفد الطلقات من الغابة من جديد فينكمش الشمساس قسطنطين ورفاقه ويرتعد فيليب المرعب فرقا •

يلقى من النافذة صندوق المرابى سولا وتتناثر القطع الذهبية على الأرض ، بينما تتعالى الهتافات من الداخل • ثم تقذف لفافة الورق التى كان يحملها مارك توبولوف • ثم ترتسم على زجاج النوافذ أشباح الموجودين بالداخل وقد شرعوا يرقصون • انها رقصة الموت كما يقول الشمساس قسطنطين • لقد أصبح الخطر محدقاً بأرجنجورج ، فيهم هو ورفاقه على الباب يدقونه بعنف ، ويهيبون بأرجنجورج أن ينجو بجلده •

\*\*\*

ترى ماذا يجرى فى الداخل على وجه التحديد ؟ هذا ما يعرضه الفصل الثالث الذى تدور أحداثه فى داخل البيت الذى جرت أحداث الفصل السابق خارجه • اننا الآن فى الداخل نرى كل الحاضرين ، وكل حركاتهم وسكناتهم • بعضهم يطلون من النوافذ وما هو مارك توبولوف وجول فاتون يتشاجران ويتشاثمان • وما هو أرجنجورج والتلميذة الصبية غوليت التى تحب الشعراء • انهما سيرجلان معا • سينطلقان من هذه الأسوار التى خيبت آمالهما وهى تطلب منه أن يترثا حتى الفجر ، كما تحذره. بأنها التقت فى طريق مجيئها بالشمساس قسطنطين وتوسل اليهما

باكيا أن تنبه أرجنرجورج الى أن يأخذ حذره عندما يصير جول فاتون في طريق النجوم .

ان أرجنرجورج هو الحى الوحيد بين كل تلك الأشباح . لقد جاء الى البيت قبل الاوان . الخيالات والذكريات قادته الى هناك مثل قارب تنفخ الريح فى شراعه . لكنه جاء ليس كما يجب ان يجيء حتى تكون للامسية معنى ووجود . ولهذا فما من شيء يحدث ، وهل عثر أحد الأحياء على جسد حلم من الأحلام قط ؟ ان الفجر على وشك أن يطلع وهؤلاء بلا جسد ولا قلب تحت القمر . كل شيء ضائع فى تلك الأمسية والسبب هو أرجنرجورج . لكنه يقبل أن يفعل ما هو مطلوب منه حتى يتحول الضياع الى أمل . انه صديق ، بل هو الصديق الحكيم الوحيد لكل هؤلاء الحمقى المجانين ليس فى هذا البيت ما يثير اهتمامه . انه ترك هيلين وجاء فلم يجد لا الحياة ولا الأحلام . لابد أن يسقط الجليد فى الخارج حتى تدب الحياة فى الامسية وتتحقق الامسية المرجوة حقا .

انها اذن أمسية ميتة . أهلها يصلون ويجلسون وينادون من النوافذ . وما من شيء تغير . أجل ، ولابد أن يعود أرجنرجورج . أن يشيخ ويبدد طهارته ويبيض شعره مثل زيد البحر فى ليل الحياة .

يدق الباب ، ويدخل الصياد الكسى حزينا وأقل ضراوة مما كان عليه فى الخان . يتراجع كل الموجودين فى وجل وراء الأستار طلبا للنجاة لتركوا أرجنرجورج وجها لوجه مع الصياد الكسى . ويبين من حوارهما أنهما شخص واحد ، وان أرجنرجورج قد اختار بندقية الكسى وفضل الموت على الأحلام حتى يتساقط الجليد فى الخارج ، وتدب الحياة فى أمسية الامثال . ( راجع مقالتنا بعنوان « جـورج شحادة صوت شرقى فى مسرح الغرب » - مجلة الكويت - العدد ٢٦ ) .

### ثالثا : حكاية فاسكو

هوجمت مسرحية شحادة الثالثة ووصفت بأنها صرخة اجتجاج على حرب الجزائر ، بل طلب مصادرتها . على أية حال فان براءة البطل فاسكو تذكرنا ببراءة السيد بوبول وأرجنرجورج وهى تلك البراءة التى من الصعب أن تدوم طويلا فى هذا العالم .

وتحكى المسرحية قصة حلاق ورج متحسر من الخطيئة يختاره الجنرال ميرادور ليحمل رسالة عبر أرض الأعداء . ويعتقد الجنرال أن



رجلا مذعورا أقدر على النجاح فى المهمة التى يتطلبها لأنه ذو حس مرهف نحو الفروق التى لاتدرك .

ان كل ما يحسنه فاسكو ويفضله هو الحلاقة . لكن الجنرال ميرادور متأكد من أنه سيحقق المهمة التى أسندت اليه لأنه خائف والمرء الخائف هو سلاح فعال وخطير اذا حسن استخدامه ، وبخاصة أنه شكاك فى كل شئ . أنه سيمر من ثقب الابرة لأنه فى الواقع مجرد شبح يرسل الى الجانب الآخر . انه مرتعد ذليل . وسيعود ظافرا لو استمر الذعر فى قلبه .

هل حقق الحلاق مهمته على مايرام ؟ هذا يقتضى ان نتابع القصة بشئ من التفصيل .

خرج الملازم سبتمبر بحثا عن شخص يدعى « فاسكو » فالتقى فى الطريق مساء بصعلوكين هما العجوز سيزار وابنته الجميلة مارجريت . هما صعلوكان لكنهما شخصان طريقان للغاية أيضا . سيزار العجوز فقير يرفض الصدقة ، فهو يعتبر نفسه عالما الى جانب انه تاجر تجارته من نوع فريد . فهو يبيع كلابا نموذجية ، كلابا لاتعض ولا تترك قاذورات . انها كلاب محنطة . هذا هو سيزار . انه يكره الغربان ، ويناصبها العداء . وبالامس اثناء اجتيازه القرية خنق ديكا لأنه شتمه فقد كان فى الواقع روح اسكاف كان مدينا له بدين صغير . وسيزار يحب كلابه المحنطة ويعاملها كما لو كانت على قيد الحياة بل هو يعرف تاريخ حياة كل منها . ويعتقد جازما انها وان كانت محنطة الا انها مازالت تحتفظ بأرواحها بين ضلوعها ، فهو يتصور مثلا انها تنبح ، ويخرج بها لتتنزه وتقضى حاجتها .

وتذكرنا هذه الشخصية بالفريد جارى وبذلك المصور جورج جويوى كيريكو. أحد رواد السريالية الذى قال : نحن الذين نعرف علامات الابدعية الميتافيزيقية ندرك بحق مدى الفرح ومدى الاسى الكامنين تحت باكية من البواكى أو عند منحنى طريق أو خلف حيطان غرفة أو داخل صندوق مغلق . ولابدال فى ان التجربة السريالية سواء فى الفن أو الشعر كانت ذات تأثير فى مسرح جورج شحادة .

لقد تحدثنا عن سيزار العجوز . اما ابنته مارجريت فهى فتاة تحلم بأن ثمة شابا حلاقا يحبها ويتزوجها . وترى فى إحدى أحلام يقظتها انها



تسير الى جواره ترتدى ثياب العرس الانيقة • فتعزم ان تبحث عن فتى احلامها ويقدم لنا شهادة هنا شخصية يقوم فى روعها ان الحياة حلم قابل للتحقيق •

جاء الملازم سبتمبر يطلب استفسارا صغيرا من العجوز سيزار الذى يسأله قائلا : افصح عن نفسك • هل انت غريب ؟ يمكننا اذن ان نتعارف • صديق ؟ سنتحدث اذن • هل انت جوعان ، او عطشان ؟ ساشبعك ، وأرويك بكلام طيب عذب ؟ ازوجك ابنتى • زير نساء ؟ اعيرها اياك • رجل تائه ؟ ناويك • هارب من الجيش ؟ نعيدك الى الواجب بعد اذنك • مزيف ؟ رجل أعمال ؟ فى نزهة ؟ من انت ؟ من انت ؟ • • فارس ؟ لكن اين جوادك ؟ ويجيبه الملازم مشيرا الى سيزار : واين جوادك انت ؟ ويجيبه العجوز : اكلناه • كان طاعنا فى السن ، فقدم لنا هدية أخيرة قبل أن يرحل •

واذا عدنا الى مارجريت وجدناها تحاول أول الأمر ان تغازل الملازم لكنه يقابلها بالصد فتقول له : يبدو انك قليل الاكتراث بأحلى المتع • وحتى هذه الريح العاصفة لاتلهمك شيئا بينما هى تدفىء كل كيانى • وبذلك ينتهى المشهد الأول •

وهذه المسرحية ليست مقسمة الى فصول مثل سابقتها • بل هى مؤلفة من ست لوحات • واذا انتقلنا الى اللوحة الثانية فاننا نرى عجوزين يجيئان لياخذا الماء من بئر فى ميدان القرية ليرويا حقليهما • وهما يذهبان بالماء ويجيئان • رحل ابناؤهما الى ساحة القتال فأصبح عليهما ان يقوما بالاعمال الشاقة • استنزفت الحرب من القرية كل رجالها ، ولم يبق الا العجائز •

لم يبق من رجالها سوى الحلاق فاسكو الذى يرتدى زيه الأبيض ويطل محله على ميدان القرية • تأتى اليه شقيقته بالكية مولولة تندب حظها لأنه يرفض الذهاب الى القتال • فيربح مالا ويظفر بالمجد والفخار مما سيكسبهما بين أهل القرية الاحترام والتبجيل • لماذا لا يذهب الى ساحة القتال ؟ الحرب أمر بسيط • • رصاصة من هنا ورصاصة من هناك • لاشئ خطير • ويمكنه وهو اقصر شبان القرية ان يختبئ وراء ظهر باولو فهو ضخم بدين • المستقبل ينتظر فاسكو فى ساحة القتال • والحرب

ليست سوى اجازة قصيرة من عناء الاعمال . وهل ثمة افضل من وسط الضباط الكبار الذين سيختلط بهم فاسكو الصغير ؟ واي شرف أكثر من ذلك وهو مجرد حلاق حقير . لقد اخجلها سلوك اخيها ، ولهذا فقد قررت ان تلتحق بالدير . ستفلق على نفسها الباب حتى تخفى خجلها عن الناس . . . ياتى الملازم سبتمبر حاملا رسالة من الجنرال ميرادور الى فاسكو يطالبه بالحضور لمهمة سرية . ويتدخل العمدة السيد كورفان ازاء تردد فاسكو ليقنعه بالذهاب مع الملازم للقاء الجنرال ميرادور ، ويوهمه ان المهمة التى يطلب لها هى مجرد قص شعر أحمر . فيقبل فاسكو وعلى الاخص عندما يذكر انه لم يبق فى القرية رجل واحد يحلق رأسه أو ذقنه فقد شحنتهم السيد كورفان الهمام الى ساحة القتال تاركين وراءهم الأرامل اللاتى ينحن فى احدى مشاهد اللوحة الثانية نواحا يجمع بين اثارة الحزن والضحك . . . واذ يرحل فاسكو مع الملازم سبتمبر يصل سيزار وابنته مارجريت التى تحلم بحلاق شاب . . . واذ ترى اللافتة المعلقة على محل فاسكو ، ترتعش لهفه ووجلا . اهو حبيبها وخطيبها المنتظر ؟ ولما تعرف انه رحل الى ساحة القتال تستحث اباهما للحاق به للتأكد ما اذا كان هو فعلا فتى احلامها .

وعندما تبدأ اللوحة الثالثة يكون فاسكو قد قابل الجنرال ميرادور فى مقر قيادته بل ويكون قد خرج بالرسالة التى حملها الجنرال اياه . ولقد اختاره الجنرال دون الكثيرين من المتطوعين لهذه المهمة لما فى قلبه من خوف ، ولعدم ادراكه اهمية المهمة ولا جسامه الاخطار التى يتعرض لها . سينقل الرسالة الى السيد برتارن داخل ارض الاعداء .

ان كل مايحسنه فاسكو ويفضله هو الحلاقة . لكن الجنرال ميرادور متأكد من انه سيحقق المهمة التى اسندت اليه لأنه خائف ، والمرء الخائف هو سلاح فعال وخطير اذا حسن استخدامه ، وبخاصة انه شكاك فى كل شىء . انه سيمر من ثقب الابرة لأنه فى الواقع مجرد شبّيح يرسل الى الجانب الآخر . انه مرتعد ذليل . وسيعود ظافرا لو استمر الذعر فى قلبه .

واذا كنا فى المشهد الرابع فسنرى فاسكو فى طريقه الى الجانب الآخر من خط النار . . . الى معسكر الاعداء . . . هاهو قد وصل الى نقطة المراقبة التى يحرسها ثلاثة من جنود الجنرال ميرادور يقومون بأعمال التجسس والاستطلاع . وقد اختاروا ملابس النساء واسماءهن ليتخفوا تحتها . فالماجور بروس يدعى كارمن والملازم لاتور هوميى والملازم هانز هو جيزيل . اقبل فاسكو يحمل مظلة ويتأبط سلة بها طعامه . لا يتطرق

الى قلبه خوف أو وجل • وهل يعرف قلب البريء الساذج الذى لا يدرك  
الخطر - هل يعرف مثل هذا القلب الخوف والوجل ؟ لاشك ان الجنود  
الثلاثة كارمن وميمى وجيزيل يعجبون بشجاعته بل ويعتقدون أنه يقوم  
بأعمال التجسس وينادونه بيوافيم الابله فلا بد ان هذا هو الاسم الذى  
يتستر تحته ، فكل من يعمل فى التجسس لابد له من اسم يتستر تحته  
وشخصية غير شخصيته ، فجواسيس الاعداء مثلا يتخفون فى هيئة نخيل  
وشجر •

لقد جاء فاسكو اليهم بخطاب من الجنرال ميرادور لتسهيل مهمة  
مروره الى خطوط الاعداء عبر الحدود • وهم يقومون باستكشاف الطريق  
له قبل ان ينصرف عنهم فى مهمته الخطيرة • وعند تأهبه للرحيل يصل  
سيزار ومارجريت لقد استصدرا اذنا بالبحث عن خطيب مارجريت انه  
بطل صنديد التحق بالجيش منذ بضعة أيام ، لكنهما لا يعرفانه وجاء  
بيحثان عنه • وتلتقى مارجريت بفاسكو لحظة انصرافه دون ان تتعرف  
عليه فهى من ناحية تكلمه عن خطيبها البطل الفارس المقدام فلا يتصور ان  
هذه الاوصاف قصد هو بها • وهو يبدو امامها على أنه يوافيم الابله ،  
فهكذا يدعو الجنود • ومن ثم لا يتم التعارف • وان كانت مارجريت تكشف  
بعد ان يكون فاسكو قد غادر المكان انها انما قابلت خطيب احلامها وذلك  
عندما تعثر على الأرض مصادفة على مقصده الذى سقط منه سهوا فتصرخ  
فى ابيها : انه فاسكو !

رحل اذن فاسكو الى ارض الاعداء للقيام بمهمته الجريئة على انه  
مايلبث ان يقع فى قبضة الاعداء • احاطت به اشجار الكسثناء ، وهى فى  
حقيقتها ثلاثة من جنود الاعداء قد تخفوا فى هيئتها • يحاصرونه فيستسلم  
يصفعونه ويفتشونه فيجدون الخطاب الذى كلف بايصاله الى السيد برتران  
الذى هو فى الحقيقة الجنرال برتران آخر جنرالات ميرادور • يركلونه  
ويقودونه الى قائدهم الملازم باريرى الذى تنكر بدوره فى هيئة نخلة •  
ويحاولون جميعا استدراج الحلاق المسكين بالتهديد مرة وبالاغراء والخمر  
مرة أخرى ليرشداهم الى رسول الجنرال ميرادور المدعو فاسكو • وقد  
علموا باسمه من مارجريت التى علموا منها ايضا انه فتى احلامها وانها  
مدلته بحبه • وفى خضم الخوف والبراءة يقرر فاسكو وقد ادرك حب  
مارجريت له ان يكون عند حسن ظنها به ، وان يموت بطلا حتى تذكره  
بالخير والفخر • وعندما يشيرون الى بيته بعد استشهاديه يقولون هنا  
كان يقطن المقدس المغوار البطل فاسكو • وعندما يتجمع حوله قواد



الاعداء فى انتظار تلقى اعترافاته المثيرة لا يكثرث بالتهديد الموجه اليه بان جسده سيمزقه الرصاص اذا حاول الادلاء بمعلومات مضللة • وبينما يتطلع فاسكو الى القواد الاشداء باعجاب ووجل تنتهى اللوحة الخامسة •

وتعيدنا اللوحة السادسة والأخيرة الى اللوحة الاولى لنرى بعض الجنود قد عادوا من ساحة القتال مهللين يلعنون انتصار الجنرال ميرادور بفضل بطل شهيد هو الحلاق فاسكو • ويذكرون أن بلدته ستحتفل بالانتصار العظيم • وستقام الولائم وتنصب الموائد وتجري الأفراح • وفى هذا المشهد نسمع فى الظلمة نعيق الغربان ونحيب مارجريت التى تبكى حبيبها الميت المسجى على الأرض ملفوفا فى قماش أبيض ، بينما راح سيزار يستجدى من الجنود والمارة بعض المال ليدفن أحد ضحايا الحرب ، لكن لا أحد يكثرث باعطائه فلسا واحدا • ويدخل الملازم سبتمبر – الذى بدأت المسرحية به – فيقول له العجوز سيزار :

اذهب لترى الآن أن الحلم ليس الا هباء • فها هو الحبيب البطل قد مزق الرصاص جثته كما توعدده الأعداء وماهم يحقرون الأرض ويدفنونه فيها فلا يشغل منها أكثر مما تشغله بذرة زهرة •

## المبحث الثانى : عالم جورج شحادة

### أولا : تحرير الكلمات

الحق أن عالم جورج شحادة هو عالم من العجب والبراءة ، من الصور الشعرية والحكايات • انه عالم خرافى مختلف عن عالمنا اليومى ، لكنه ليس عالما غير معروف لنا على أى حال • فهو عالم شبيه بعالم الأطفال ، يخطر فيه جنرالات وملازمون بحللمهم المزرکشة وسيوفهم ذات الصليل • كم تتحرك فيه الاشجار وتتكلم ، ويتجاذب فيه الناس الحديث مع الغربان ، والعجائز يقرآن المستقبل على صفحة الماء فى أعماق الآبار • عالم تتوطد فيه أواصر الصداقة والألفة بين الانسان والجمادات والحيوانات • ها هو سيزار يرعى كلابه المحنطة ذات الرعاية التى كان يوليها وهى على قيد الحياة • وما هو على وفاق مع الطير ، لكنه اضطر الى خنق ديك شتمه وعرف فيه روح أسكافى كان أقرضه بعض المال • والسيدة هيلبونون وهى فلاحه عجوز من قرية فاسكو قد افزعت مشمش



الأب روبرتو ، وبعد أن أكلته ندمت على ذلك أشد الندم ومضت تصلى من أجله . وفاسكو فى بحثه عن الجنرال برتران فى أرض الاعداء يخشى أن يكون قد أخطأ النهر فى ظلمة الليل فيقول : ربما كان النهر قد التقى بى . . ورحل . . أن للطبيعة من حولنا شخصيتها وروحها وحياتها . وهى روح تتنفس من حولنا فى كل الأوقات لو أمكننا أن ندرك كنهها فحسب .

ويميل جورج شحادة الى المشاهد الخارجية كثيرا ، وعلى الاخص الغابات . وحتى عندما تكون الشخصيات مقفلة داخل الأسوار فإنه يسير بنا الى الخارج ويحاول الايحاء به . أن « أمسية الامثال » تبدأ بإشارة الى الليل والنهار يعتليان الحقول وتنتهى بهطول الجليد .

والحق أننا بعيدون فى مسرحيات شحادة عن ذلك العالم الباهت العطن ، عالم بيلكيت ، وعن ذلك الصنف من التهاويل « الجروتسكية » التى نجدها عند يونيسكو . وإذا كان شحادة يشارك جان أنوى ذلك التقصى عن النقاء والطهر ، إلا أن أبطال أنوى يصيحون بما يريدون قوله الى بنى جنسهم ، وإذا ماتوا يموتون بكبرياء . أما أبطال شحادة فالموت بالنسبة لهم يكاد يكون مفاجأة لايتوقعونها . وكيف يتوقع مخلوق وديع مثل فاسكو أن يكون الموت لقاء وداعته ؟ الحق أن طريق البراءة فى مسرحيات شحادة وإن كان طريق الموت إلا أن البطل عنده لا يدرك ذلك إلا وقد أصبح الموت قباب قوسين أو أدنى ، فهو مثلا لا يحيا ولا يتصرف ، تحت شعور دفين بالخطر أو احساس خفى بدنو الخراب ، مثل كثير من شخصيات جان بول سارتر .

أين تكمن القوة الدرامية فى مسرحيات شحادة ؟ . أن الخيط الدرامى الذى أمسك به شحادة هو التذكير برغبتنا الدفينة فى استعادة شبابنا الماضى وترسم خطى مثل أعلى أقلت من أيدينا . ومن خلال ذلك حاول أن يزيح النقاب عن مأساة الكفاح ضد الحياة ذاتها . أن البحث عن الشبَاب الضائع أسطورة كبيرة من أساطير البشرية . ويقرر جان - لوى - بارو أن شحادة قد حقق فى الفن معجزة التحول ، فها هى الاسطورة تتحول الى مايسميه « بالشعر المحسوس » على أنه بالاضافة الى « الشعر المحسوس » الذى نوه اليه جان - لوى - بارو - يجدر أن نشير الى « شعر اللغة » أيضا . فبالاضافة الى « الصورة الشعرية » هناك أيضا « الكلمة الشاعرة » لقد حاول شحادة أن تكون لغة المسرحية لغة غنية بالصور والتجسيمات التى تفتح آفاقا روحية جديدة وتوحى بأبعاد جمالية مبتكرة وتكشف عن

روابط أخوة ومودة بين الانسان والانسان وبين الانسان والحيوان  
والجماد .

ويجمع شعر شحادة المسرحى - ان أمكننا أن نستخدم هذا التعبير  
- جمع بين النضوج والأصالة من ناحية وبين نوع من الابهام والصوفية من  
ناحية أخرى وهو يفضل مثل سائر رفاقه الطليعيين ، الإيحاء بالاشياء بدلا  
من الكشف الصريح عنها . ومن خلال كلمات مضنية تنزلق وتتكرر . . تتمزق  
وتهلك . . تفر من أمامنا وتتحطم من قرط عدم التحديد . . من خلال كلمات  
من هذا القبيل . . يحاول شحادة أن . . يكشف الغطاء عن بئر الحياة  
العميق ، وتقرأ على صفحة مياهه القائمة ما تخبئه من أسرار الانسان .

وإذا أردت أن تستوعب عملا من أعمال شحادة فلا تركز الى عقلك  
ارتكنا كليا . . علينا أن نتذكر ما قاله جان جيروود من أن أولئك الذين  
يريدون أن يفهموا فن المسرح هم أولئك الذين لا يفهمون المسرح . وفى  
الفصل الأول من « أمسية الامثال » يقرأ أرجن جورج كتابا ضخما عنوانه  
« نافورة الاعراب » وعندما يسأله الرئيس دومينو عن مضمون هذا الكتاب  
يجيبه أرجن جورج أنه دراسة فى تحرير الكلمات التى تتوق منذ أن عقد  
قرانها على بعضها الى مزيد من صحوه الضمير والانطلاق الى الحياة  
السعيدة التى تحياها العصافير والأسود . . وعندما يعاود الرئيس دومينو  
السؤال : والافكار ما مصيرها فى حركة التحرير هذه ؟ يجيبه أرجن جورج ،  
انها تجر أذيالها خلفها مثل حيوانات مكمة . . ويسأل الرئيس دومينو من  
جديد : الافكار إذن كلاب صغيرة ؟ ويجيب أرجن جورج : فى نظرى ، هى  
أقل من ذلك ، ياسيدى .

وهذا ما يعنيه شحادة بتحرير الكلمات ويحاول الشاعر أن يعطى  
الكلمات معانى جديدة ، ومضامين مستحدثة بفصلها عن الاستعمالات  
القديمة البائدة واطلاق الحرية لها . وإذا أصبحت الأفكار صعبة الفهم  
من جراء ذلك . . فليس لذلك أية أهمية بالنسبة للشاعر لأنه إنما يوقن بأن  
الحقيقة يجب العثور عليها بطريقة حدسية فى الاحساس المباشر بالجمال .  
هذا النظر اللاعقلى يفسر معارضة ناقد محافظ مثل جان جوتيه . . على  
أن ناقد آخر هو ماكس - بول فوشيه قد تكفل بالرد عليه قائلا : اننا نفهم  
« أمسية الامثال » جيدا ، فها هى الحركة الخارجية التى جلب بها الشاعر  
الى المسرح نتاج رحلة صيده العلوية . انه باختصار لغز ، لغز الحياة  
ذاتها .

ويمكننا أن نقول أن مسرحيات شحادة لا يمكن ادراكها ادراكا كلياً  
عن طريق الامكانيات العقلية وحدها . فهي تخاطب على الأخص ذلك الجانب  
الذى تتكلم فيه الاساطير لغتها الشاملة . ومن المؤكد أن اللجوء الى العقل  
المنطقي يحيل الاسطورة الى حفنة من تراب .

ان عالم بيكيت عالم عطن يعجز فيه الناس عن المشاركة والافهام ،  
وهو عالم يختلف تماما عن جنة عدن التى نلمحها عن بعد من خلال مسرح  
شحادة . فان اكثر كتاب المسرح التجريبي تفاؤلا اليوم غير قادرين على أن  
يدخلوا بنا جنة عدن . لكن شحادة يقودنا على أى حال الى عتبتها ويتيح  
لنا أن نتسلق أسوارها لنلقى نظرة الى داخلها ، فان أبطاله يحيون حياة  
البراءة التى عرفها الانسان قبل السقوط . ان الحياة أكثر من مجرد  
مظهر . انها يمكن أن تكون بالنسبة لكل منا ما هى بالنسبة لابطال شحادة  
يمكن أن تكون بحثا دائبا ، وان كان بحثا يائسا ، بحثا عن الحقيقة . وما  
الحقيقة غير البراءة والصبا والمثل الأعلى ؟

#### ثانيا : من هو الشاعر ؟

الشاعر فى نظر شحادة هو من يلمس ينابيع الحياة وهو قادر على  
أن ينقل احساسه الى رفاقه البشر .

لقد قصد شحادة أن تكون حياة السيد بوبول ذاتها قصيدة من  
الشعر . انها حياة حافلة بالمعنى وبالغذاء لكل من احتكوا به ودخلوا فى  
روابط معه . وقد أودع حكمته المبهمة البديعة فى كراسة رمادية صغيرة  
تركها لأهل قريته يبحثون بين سطورها عن الاجابات لمشكلاتهم ،  
ويستشهدون بها فى معاملاتهم . والذى يكمن وراء تلك السطور انما  
هو البراءة والطهر والصبا والمثل الأعلى . وهذه ليست أفكار السيد  
بوبول المفضلة فحسب بل هى أفكار شحادة المفضلة أيضا .

ان أرجن جورج هو الرجل الذى يمضى فى حياته ناعما بحبه  
لهيلين الجميلة وبكتابه الممتع الذى يملأ حياته ، لكنه على غير انتظار  
تقوده المقادير ليعرف تعاسة الرفاق ، تعاسة كائنات حمقاء تافهة دنسة  
لكنها تثير الاشفاق والرثاء ، لأننا ظلالها وهى حقائقنا . انها أشباح  
فقدت البراءة والوداعة وطهر الصبا . وليس ثمة حل لوزطتها الا  
تضحية يقدم عليها من كان قلبه لا زال ينبض بالبراءة والنقاء ، لم يثلوث ولم  
تدب الشيخوخة بكل صورها الى أوصاله، ورغم أنه عامر بحكمة العجائز



فهو عامر أيضا بشيء فريد هو الحب والقداسة . ان أرجنرجورج هو الوحيد القادر على هذه التضحية، وهو يقدم عليها بعد ان فهموا يقن انه الوحيد الصالح لتستحيل « أمسية الأمثال » الى حقيقة من أجل هؤلاء المتعساء المنتظرين، ومن أجله هو ، فقد عرف بحكمته انه شريك في الحلم وفي انتظار المعجزة التي تحوله الى حقيقة .

ان أرجنرجورج في « أمسية الأمثال » هو الشاعر الذي يبحث عن جوهر الحياة ويتوق الى الاحتفاظ بصفاء الشباب مجردا من كل تشويه أو تواطؤ . ها هو أحد المدعوين العجائز في « الأمسية » يشرح لأرجنرجورج أنهم تلقوا في إحدى الأمسيات منذ سنين عديدة رسالة تقول انه لن تكون ثمة أمسية لو لم يسقط الجليد . ومنذ ذلك الحين وهم يجتمعون لكنهم ليسوا سوى ظلال لتلك الأمسية الأولى . انهم يبحثون عن حلم وينتظرون ان يستعيدوا صفاءهم الغابر وهناءهم القديم . وعندما يسدل الستار يتجسم الرمز ، فمن خلال النوافذ ترى الجليد يتساقط « جليد شتاء مبهم » لأن أرجنرجورج الذي لمس ينابيع الحياة قد أثر أن يقبل على الموت محتفظا بنقاؤه وصفائه على أن يسمح للسنين الزاحفة أن تدمغ قلبه بالزيف وتلطح روحه بالدنس . ها هو الجليد يسقط اذن . وها هي « أمسية الأمثال » توشك أن تبدأ ، فقد أصبحت أمرا ممكنا بتحقيق شرطها .

وتشير « قصة فاسكو » مثل « أمسية الأمثال » الى أن البراءة والصبا لا يمكن أن يبقيا بسهولة في وجه الحياة والاحتكاك بها . ان فاسكو بدوره صنف فريد من الشعراء . انه شاب وديع برىء عامر بالخيلات يصف الجاويش بأزار - وهو واحد من جنود الأعداء تنكر في شجرة كستناء وتمكن من اعتقال فاسكو - يصف لنا فاسكو فيقول : عينا طفل يركن الى الذئب . سلة ومظلة تضعانه في منطقة البراءة . الخبز الأبيض اذا وضع بجواره ليس الا فراء حمل موحل . ان الخوف الذي يملأ قلب فاسكو هو رمز براءته . ولنستمع الى الملائم سيتمبر إحدى شخصيات المسرحية يقول : كم وددت أن يدب الخوف الى قلبي ، ألا أكون مفعما بالحزن والتقرز مثلما أنا عليه . ان فاسكو يموت قبل أن يحقق العمل البطولي الذي أراده الجنرال ميرادور . وذلك لأنسه كان يجب أن يموت حتى يحتفظ ببراءته وبحسه المرهف في ادراك الفروق الطفيفة . وأولئك الذين على حافة الجنون الذين اختلط عليهم الواقع والخيال أمثال سيزار في « قصة فاسكو » هم الذين بمقدورهم الاحتفاظ



ببراءتهم فى هذه الحياة • يقول لنا سيزار الذى هو بائع كلاب محنطة وعالم فى الوقت ذاته : ان الكلب الذى يبيعه ليس الكلب كثير الحركة الذى يلطخ المكان باقدامه اينما خطا ، بل هو الحيوان المثالى الذى يحتفظ به صاحبه فى علبته ويخرج معه كل مساء للقيام بجولة صغيرة • رغم أن كلاب سيزار محنطة الا أنه على يقين بأن أرواحها لازالت تلازمها ، وهو يحكى عن كل من كلابه المحنطة قصة حياتها بكل تفاصيلها المؤثرة •

وتتصف مسرحيات شحادة بخفة المعالجة عند جسامة الموقف ، ونجد ذلك مثلا فى الفصل الثالث من مسرحية « السيد بوبول » حيث يحتضر بوبول ويرقد غائبا عن وعيه ، بينما كل من يحيط به يتكلمون كلاما مضحكا يتضمن الكثير مما لا يتماشى مع المعالجات التقليدية لمواقف الموت • ولكن الشيء الجدير فى أسلوب شحادة هو على الأخص لمساته الشعرية • انظر ما يقوله الطبيب للقومندان كروال فى مسرحية « السيد بوبول » : « لاتصر ، ياسيدى ، سافر • ان خطوات الموت كامنة فى أرجاء هذه الغرفة • اذا كان بإمكانك أن ترى ! لو كانت الأرض من الرمال ، لو كان الهواء يتراجع وينحسر فجأة ، لأريته لك • هنا • أو هناك • • مائلا بين الحراس • • أو ربما هو رابض عند قدميك » •

والواقع أن مسرحيات شحادة تخلو غالبا من العقدة ومن الشخصيات العميقة • انها مثل نغمات قيثارة فى هدوء الليل ، أو شذو عصفور فى حقل مهجور • • بلا ادعاء • • ولا صخب • • انها مسرحيات بسيطة • • ساذجة • • هشة • • صبيانية • • طريفة • • شجيية • • مشوقة • • جيدة • • ولقد اختار شحادة فى « السيد بوبول » ثلاث لحظات عاطفية منطقية على شحنات شاعرية بطبيعتها وهى لحظات الفراق على أمل العودة ، وانتظار عودة المحبوب ، والاحتضار وهو فراق بلا عودة •

وشخصيات شحادة مضحكة للغاية لأنها شخصيات هشة • • غير منطقية ، متطرفة الى حد مؤثر • • ولغتها المدهشة غير القابلة للتصديق وتكشف عن عيوبها وهوسها ونزواتها • وكل الشخصيات تقريبا تجسد السخرية من بعض نواحي الضعف الانسانى : الجشع ، الحماسة ، التظاهر بالفضيلة ، الغرور • • وهذه الشخصيات عبارة عن تلخيص مرسوم بدقة ، وهى فى الحق ابتكارات مسرحية غاية فى الاتقان •

والنغمة الأساسية فى مسرح شحادة تتركز على الدوام على

المعالم الشعري للصبا والبراءة .. ذلك العالم الذي فقدناه والذي يريد المؤلف ان يكشفه لنا بطريقة اريية من خلال رموز جميلة مبهمة ، موحية بظلال حقيقة ضائعة .

ولئن كان الطهر والنقاء ضائعين في مسرحية جورج شحادة « البنفسج » التي كتبها عام ١٩٥٩ الا ان ذلك دعوة الى فكرة الشاعر الفنان الاصلية ، ولكن بعرض الجانب السلبي منها . فالمسرحية تصف فندق السيدة بوروميه ، ونرى كيف ان النظام والهدوء فيه ينقلبان راسا على عقب على اثر قدوم استاذ شيطاني يدعى كوفمان يستخدم زهر البنفسج الذي ينبت في الفندق بوفرة في تجاربه العلمية التي تستهدف بث الذعر في أرجاء العالم . وعندما يهرب الأستاذ لكوفمان مع فتاة عاطفية يواصل البارون فيرنانجو وسائر النزلاء تجاربه المدمرة على البنفسج رغم أنهم كانوا في اول الامر من أشد المعارضين لامتهان الزهرة الجميلة واساءة معاملتها .

ويفضل شحادة مثل سائر رفاقه الطليعيين الايحاء بالأشياء بدلا من الكشف الصريح عنها . ان الحياة أكثر من مجرد مظهر . انها يمكن ان تكون بالنسبة لكل منا ما هي بالنسبة لابطال شحادة ، يمكن ان تكون بحثا دائبا وان كان بحثا يائسا عن الحقيقة . وما الحقيقة غير البراءة والصبا والمثل الأعلى .





## الفصل الخامس

### مسرح جاك أوديبيرتى

#### المبحث الأول : الحياة والفن :

جاك أوديبيرتى فى مقدمة ذلك الجيل من كتاب المسرح الفرنسيين الذين لمعوا بعد الحرب العالمية الثانية . ولد فى الخامس والعشرين من مارس ١٨٩٩ وتوفى فى العاشر من يوليو ١٩٦٥ تاركا العديد من المؤلفات فى نواحى الأدب المختلفة من شعر ورواية ومسرحية ومقالة وسيناريو . وقد حصل فى عام ١٩٦٤ على « الجائزة الاهلية فى الآداب » .

ولد أوديبيرتى فى انتيب وهى من مدن الجنوب فى الريف الفرنسى . كان أبوه بناء ، لكن الابن أثر أن يبنى من الكلمات عمائر وقصورا ، ينقش حوائطها ويطلّيها بألوان الطبيعة وعواطف البشر . كان فى شبابه خجولا يؤثر العزلة وينصرف الى القراءة .

فى الثلاثين من عمره جذبته باريس العاصمة الكبيرة بصخبها فاشتغل بالصحافة . جاب الاحياء الفقيرة ، وتسكع بين دور المحاكم والبوليس متسقطا مادة لصحيفته . كان يحب أن يضيع فى الشوارع ، ويندس بين جموع المارة ، ويسير تحت المطر ساعات وساعات . ولم يتخذ أوديبيرتى لنفسه مسكنا ثابتا ، والف الاقامة بالفنادق . وانضم منذ عام ١٩٣٤ الى هيئة تحرير « المجلة الفرنسية الجديدة » وهى واحدة من أبرز المجلات الادبية فى فرنسا . وقد خالط الاوساط الادبية والفنية .



الباريسية وصادق بول فاليري ( ١٨٧١ - ١٩٤٥ ) وجان كوكتو ( ١٨٨٩ - ١٩٦٣ ) واندريه بريتون ( ١٨٩٦ - ١٩٦٦ ) ويعتبر اوديبيرتى واحداً ممن علموا انفسهم بانفسهم . وقد استهواه التاريخ ، وراح يتأمل احداثه ويشيدها من جديد على نحو اكثر اقناعاً لمزاجه الشعري الفلسفى ، فقد كان يؤمن ، مع جوته ، بأن البشر الذين كانوا يحيون فى عصور سالفة يمكن ان يوجدوا بيننا اليوم ، وكل يوم ، وأن يختلطوا بحياتنا ، ويندمجوا فيها والا كيف نفهم ادراكنا للتاريخ ومحاولتنا الاسترشاد به للحاضر والمستقبل ايضاً ؟

وفى عام ١٩٣٠ نشر اوديبيرتى اول كتبه . كان ديوانا صغيرا من الشعر بنسائه على الازدواج القائم بين الحفى والملموس فى الحياة الانسانية . هذا الازدواج سيتردد فى أعماله اللاحقة كثيرا . وفى عام ١٩٣٥ نشرت له مؤسسة جاليمار ديوانا جديدا بعنوان « الجنس البشرى » وتوالت كتبه بعد ذلك . وفى مقدمة أعماله الروائية ، ابرالكساس ١٩٣٨ واوروجاك ١٩٤١ وعودة المقدس ١٩٤٣ والمنتصر ١٩٤٧ وسيدميلان ١٩٥٠ والحدائق والانهار ١٩٥٤ والقبور لا تنفلق جيذا ١٩٦٣ وروايته الأخيرة يوم الأحد بانتظارى ١٩٦٥ . ولئن كان اوديبيرتى قد تنقل فى براعة بين ضروب الادب ، الا ان ثمة وحدة تربط بين صفحاته كلها تتمثل فى الافكار ذاتها التى تؤرقه وتدفعه الى الكتابة : الروابط بين الانسان وذاته ، بين الانسان والانسانية ، ثم بين الانسان والوجود .

نزع اوديبيرتى من مدينته الصغيرة الى العاصمة الكبيرة . ولكن تعطشه الى المعرفة الواقعية واكتساب التجارب الحياتية انجرفا به عن طريق الجامعة الى طريق الصحافة . وقد عمل فيها بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٤٠ ومضى يكتب عن الحوادث اليومية ، فعرف ما يخبئه الخبر المثير وراء قناعه البراق من بؤس وضعة وبشاعة . وفى هذا العالم البغيض الخائق ، عالم النفاق والقتل والاغتصاب والبغضاء الذى وصفه بالاخص فى روايته مارى ديبوا ١٩٥٢ والمناداة بقتل الاطفال ١٩٥٨ وضع اوديبيرتى يده على المادة الانسانية الخام التى تناولها فى العديد من أعماله الروائية والمسرحية .

وقد اكسبته هذه الملامسة المباشرة بالواقع الخشن احساسا بالمتناقضات والمفارقات اللامعقولة التى تحفل بها العلاقات بين البشر .

وقد فجر ما فى هذه العلاقات من ضراوة طبيعية ايضا لدى اوديبيرتى انطبعا وحشيا جمع بين الفوضوية والتشبيث بمنطق اكثر قوة ، يجاهد للوقوف فى وجه اعصار من الشر المكتسح ، وللارتفاع الى استيعاب وفهم ما ليس قابلا للاستيعاب والفهم أصلا . ومن ثم توامض فى ادب اوديبيرتى نظرة مشرقة الى العالم الداكن المحيط به . ولهذا ايضا اتسمت اعماله بانها ليست اعمالا عقلانية بقدر ما هى اعمال هوجائية تأثيرية .

ولكن أين يقف اوديبيرتى نفسه من هذا العالم الشرس ؟ انه يمضى بغير كلمات مباشرة متعاطفا مع المهانين والمهزومين . انه مع الودعاء ذوى الاعماق الصافية مثل البحيرة ، والسحابة ، وأغنية المطر . ومن هنا تفسر النزعة الغنائية فى اعماله المسرحية ولكن هذه الغنائية ايضا بما تلبث ان تقطر مرارة واسى ، وتتنمر ازاء مشاهد البؤس والظلم والعذاب فتتحول الى نبرة من الادانة والسخرية ، وتصبح النزعة الى الخلاص والسعى الى الطهارة اكثر الحاحا وصعوبة معا . وفى خضم الصراع الشرس والابدئ بين الخير والشر ، بين الجسد والروح بين القوة والحكمة ، بين الطهر والدنس ، بين البداوة والطقوس الاجتماعية ، يصبح الجنس موضوعا غنيا بالدلالات والرموز فى مسرح اوديبيرتى ، فهو فى الوقت ذاته الضراوة والاشمئزاز ، هو المطلب المشروع ، والخدعة ، والقلق والخوف ، والشرك المنسوب ، وقطعة السكر التى تجذب اليها صفوف النمل وعليها يحط اسراب الذباب ، واقدم اللعب الاجتماعية التى يحيك حولها الامراء والصعاليك ، على السواء خيوط مؤامراتهم وآمال حياتهم .

فى انتيب المدينة الصغيرة التى تنتج حقولها البرتقال والزيتون ، وازهار العطر ، عند سفح جبال الالب وعلى شاطئ البحر الابيض المتوسط ، عاش اوديبيرتى طفولته وصباه ، ومن هناك حمل الى كتاباته الكثير من الانطباعات التى تأصلت فى أعماقه وصبغت قصائده ومسرحياته . وقد ظلت « انتيب » عالقة بخيال اوديبيرتى على الدوام ، حتى انه يقول بعد ان غادرها بوقت بعيد : اننى لم اغادر « انتيب » قط . اننى ظلت ولازلت الموظف الصغير بمكاتب الادارة « بانتيب » .

تربى اوديبيرتى فى أسرة فقيرة من عامة الشعب انفقت على دراسته بصعوبة حتى نال البكالوريا ، وعمل محضرا فى احدى المحاكم . واذا كان قد تعلم اللاتينية والالمانية فى المدرسة فقد رضع منذ طفولته لغة اهل انتيب ، لقنها اياه على الاخض جده لاه الذى كانت امرأة هادئة حنون

على خلاف ابيه الذى اتصف بالعنف والقسوة . وربما كان هذا التضاد بين طبع الابوين عاملا من العوامل التى اذكت فى أعماق الصبى الخجول الحساس فكرة التلاحم والتضاد بين الخير والشر على أرضية من الحكايات الشعبية الزاخرة بالامراء والفرسان والملوك والساحرات والسفلة الرعاع وقطاع الطرق والجبليين والرعاة والجزارين والشعراء والحواة والكرادلة والنساء ونهازي الفرص والطفاسة . فنرى فى مسرحياته العديد من الشخصيات المماثلة ، وهكذا خلقت قريحة اوديبيرتى الشعرية من ذكريات طفولته واحلام صباه عالما قريب الشبه بعالم الحكايات الشعبية ، فاسماء الشخصيات والمدن ، وكذلك التواريخ والعصور منبثة الصلة بالواقع وان اوحى بأنها مستقاه من بطون كتب التاريخ والملاحم . بل ان قريحة اوديبيرتى قد خلقت فى مواضع كثيرة من مسرحياته لغة تكاد تقترب من لغات أخرى كالاسبانية والاطالنية والبولندية واللاتينية القديمة ، ولكنها فى النهاية لغة من ابتكار اوديبيرتى نفسه يجريها على لسان شخصياته وفى أغلب الاحيان كأغان أتت بها هذه الشخصيات من بلادها واطانها . وكما أن هذه البلاد والاطان من نبت خيال اوديبيرتى فان تلك اللغة من ابتداعه ايضا . وكثيرا ما تكون مقصودة لقدراتها الصوتية أو الياحائية .

على ان هذا العالم من حكايات الطفولة والصببا يكتمل له نضجه عندما ينفخ فيه اوديبيرتى وعيا بمعاناة الانسان ومشكلات وجوده ، فهى ليست حكايات لذاتها بل هى مجرد اطار يجمع فيه اشخاصا فى مواقف تفجر الوضع الانسانى فى كثير من أبعاده . وهو يقترب فى ذلك الى حد كبير من موريس ميتراينك الشاعرا البلجيكى والكاتب المسرحى الرمزي ( ١٨٦٢ - ١٩٤٩ ) ان الناس عندما تدلف الى المسرح فلكى يروا اناسا مثلهم، ولهذا فان اوديبيرتى يتقدم الى المتفرجين بمسرحياته وهو يكاد يقول لهم ان اولئك الذين ورد ذكرهم فى الحكايات هم اناس مثلكم ، هؤلاء الذين يؤدون أمامكم حركات الحب والعنف أداء أفلاطونيا هم انتم مهما تغيرت الاسماء والازمان والاماكن . وماذا تعنى الاسماء والازمان والاماكن طالما أن المشكلة المطروحة هى مشكلة ازلية ، كل ما هنالك فائنا نبحث لها عن اجابة جديدة . فكل هذه الملابس التاريخية والشعور المستعارة والايماءات والحركات ليست سوى مكياج يجدر الا يخفى عنكم انفسكم . وربما كانت هذه الاجابة الجديدة فى النهاية أقدم الاجابات التى عرفها الانسان على الاطلاق . فان المشكلة الاساسية المطروحة على المتفرجين هى مشكلة الوجود الانسانى نفسه .



وعندما يحدثنا أوديبيرتى عن تجربته فى الخلق المسرحى يشير الى قدر من اللاشعورية والتلقائية فى التقاط أفكاره الاساسية والسير بها حتى نقطة النهاية ، فقد نبتت فى ذهنه مسرحيته « النملة فى الجسد » من التقائه فى زيارة لحدى الاسر بطفل اتصف بضخامة لا تتفق وسنه • كما نبتت مسرحيته الاولى « كوات - كوات » فى عيادة لطبيبة اسنان • فقد وجد نفسه فى غرفة مكسوة جدرانها بخشب املس ، بعث فيه الاحساس بأنه فى قمرة قبطان تسير مركبه الى المكسيك • فقد مضت الطبيبة تحكى له عن « عم » لها رحل الى تلك البلاد •

لقاء بالمصادفة ، حكاية عابرة ، سطر فى كتاب ، مكان غير مقصود ، فقرة من اقوال الآخرين • وتقفز الى الذهن امكانية كتابة مسرحية • ويذكرنا أوديبيرتى هنا بمعاصره ارتور أداموف ( ١٩٠٨ - ١٩٧٠ ) الذى كتب يقول عن أولى مسرحياته انه شاهد فى الطريق ضريرا يستجدى • ثم اقبلت فتاتان فى ميعة الصبا مسرعتين واصطدمتا به • وفى هذه اللحظة كانت الفتاتان تغنيان أغنية شعبية تقول « اغمضت عينى قيدا الوجود رائعا » صاح أداموف وهو يعاين هذا المشهد « هذا هو المسرح ! واذا ربطنا كلام أوديبيرتى عن المصدر التلقائى واللواعى لمسرحياته الاولى بعلاقته الوثيقة باندريه بريتون والسيراليين • فهل يمكننا أن نخلص من ذلك الى وجود تأثيرات سيرالية فى كتاباته المسرحية ؟

لا يمكن الا يكون للعقل الباطن دور فى أعمال كاتب خلاق فهناك - على حد قول اندريه بريتون - صور وكلمات يصعدان هذا الصندوق السحري الى العقل الواعى ، وبخاصة اذا كان هذا الكاتب شاعرا مثل أوديبيرتى ، مارس التجربة الشعرية سنوات طوال ، وصدرت له دواوين عديدة منها « الامبراطورية ودير الصمت » ١٩٣٠ و « الجنس البشرى » ١٩٣٧ ، « اطنان من البذور » ١٩٤١ و « تحيا القيثار » ١٩٤٦ و « الأسوار » ١٩٥٣ و « ملاك فى الاحشاء » ١٩٦٤ بل وحصل عام ١٩٣٥ على « جائزة مالمويه » فى الشعر •

وليس من الصعب ان نتبين ان أوديبيرتى قد تأثر بالسيرالية وعلى الأخص بريمون روسيل ( راجع بول سورير - المسرح الفرنسى المعاصر - طبعة باريس عام ١٩٦٤ ص ٤٣١ ) وتقفز شخوص أوديبيرتى فجأة الى السحب والنجوم • انها مثل تلك الحيوانات التى نقرأ عنها فى الخرافات والتى تبدو على غير ما هى عليه ، مثل الذئب الذى ييكى • وتتتابع صور



أوديبيرتى تتابعا قد يغيب على يقظة القارئ أو المتفرج ، لكن انسيابية الصور لا تتوقف على أى حال . ويفتح المؤلف امام شخصه آفاقا جديدة بتحولاتها الغريبة . وعالمه يتصارع « فى الواقع » ليؤكد « اللاواقع » الذى هو حقيقة المسرح فى نظره . ولا يلتزم أوديبيرتى بأية قاعدة ، ولا يعترف الا بالتلاعب الدائب للمخيلة الخلاقة . وكثيرا ما نشعر بأن أوديبيرتى يلجأ الى طريقة « الكتابة التلقائية » وذلك بسبب السيولة الكبيرة للافكار والعبارات والرؤى . وتختلط فى مسرحياته الفانتازيا المتحررة بالدراما الكابوسية ، وتختبئ تحت المظهر المضحك العايب النوايا الفلسفية . ويصور أوديبيرتى عالما يواجه فيه النقاء بالسادية والمثالية بالتدميرية ، والحقيقة بالأكذوبة . والمخلوق الانسانى ممزق بين هذه الطلاسم الغامضة التى ترمز فيها للخير الجبال والغابات والسحب ، ويرمز فيها للشر الجسد الانسانى بشهواته ونقائضه .

عندما كتب أوديبيرتى مسرحيته الباكورة كوات - كوات ١٩٤٦ لم يكن يضع فى اعتباره ان يكتب عملا للمسرح . كل ما هنالك انه كتب نصا أدبيا يجرى فيه حوار بين شخصيات . ولكن احدى معارفه من المشتغلات بالمسرح فاجأته ذات يوم بقولها « سأخرج مسرحيتك » . انها عمل فيه صلاحيات للتمثيل . وهذا ما حدث ايضا بالنسبة ليوجين يونيسكو فى مسرحيته الاولى المغنية الصلحاء ١٩٥٠ مع فارق هام بطبيعة الحال فى استخدام كل من أوديبيرتى ويونيسكو للغة واذا كان يونيسكو من انصار ما عرف ( باللامسرح ) فقد كان أوديبيرتى من كتاب ما يمكن ان يسمى « بالمسرح الشعري » ومن زملائه فى هذا المقام هنرى بيثيت وجورج شعادة .

وهكذا دخل أوديبيرتى - كما دخل يونيسكو - عالم المسرح عبر نص لم يكتب أصلا للمسرح . على أن أوديبيرتى بعد أن قدمت أعماله على المسرح ، ومنها ما قدمته فرقة الكوميدي فرانسيز ذاتها ، عرف ما هو مطلوب منه . وما ينبغى عمله . ولم يكن ما هو مطلوب منه وما ينبغى عمله فى هذا المضمار سوى أن يولى بصيرة أكثر وعيا ما كان يلتزمه تلقائيا منذ أول الأمر .

مال أوديبيرتى فى قراءاته الى أولئك الكتاب الملحميين من أصحاب الرؤى العريضة والمتأججة وبالاخص مال الى فيكتور هوجو ( ١٨٠٢ - ١٨٨٥ ) الذى يلقبه باستاذة الأكبر . ولم يمل أوديبيرتى الى أولئك الكتاب المزهفين من أمثال الفريد دي موسيه ( ١٨١٠ - ١٨٥٧ ) وجيوم ابولنير

( ١٨٨٠ - ١٩١٨ ) ومن هنا يمكن ان تفسر الجزالة الخطابية التي ينجرف اليها ادب اوديبيرتى فى بعض الاحيان .

كما يقول لنا اوديبيرتى فى الموهبة ١٩٤٧ - وهى رواية يحكى فيها ذكرياته - انه حسد من الكتاب من كان لديه القدرة على بناء النظريات وتشبيد الفلسفات من أمثال ارسطو وفريدريك نيتشه وجان بول سارتر وجان بولهان وسان توما واندريه مالرو وجورج باتاي . ويعترف اوديبيرتى انه لم يؤت مثل هذه القدرة ويعزو الى ذلك تلك الهوجائية التى تطبع أعماله ، فتبدو مثل حمم من الكلمات والافكار يقذف بها بركان ثائر . على أن كتابات اوديبيرتى قد اتصفت - والحق يقال - بنوع من « المنطق الحدسى » لا يقل فعالية عن منطق غيره من بناء الفلسفات الوطيدة وربما كان يعزى ذلك الى ان اوديبيرتى لم يقدر له الاستقرار فى غرفة مكتب مثل الكتاب الذين بلغوا الشهرة والنجاح . ومضى يكتب على أرصفة المقاهى وفى غرف الفنادق وكان - مثل جان جاك روسو ( ١٧١٢ - ١٧٧٨ ) وبليز سيندرايس ( ١٨٨٧-١٩٦١ ) استاذ نفسه علمها الدروس المستقاة من الحياة الشعبية التى عرفها وعاشها منذ نعومة اظفاره . وظل ذهنه عالقا بالشعب الضارى الخشن فى الحقول والجبال والمدن . ويعوض كل قصور منطقى عند اوديبيرتى خيال خصب ، وحس عميق بتفاصيل الاشياء ولغة تأثيرية موحية .

#### المبحث الثانى : نظرة عن قرب الى مسرحيات اوديبيرتى

كانت حياة جاك اوديبيرتى حياة مكرسة كلها للادب والفن . ولئن ساهم النجاح الساحق الذى حققته « الشر يستطير » والمناقشات التى اثارها تقديم « النملة فى الجسد » على مسرح الكوميدي فرانسيز ، أعرق المسارح الفرنسية ، فى اذكاء الشهرة التى بلغها اوديبيرتى الا أن الطريق الذى سلكه فى مضمار الفن المسرحى يرجع الى أبعد من ذلك بكثير .

فى عام ١٩٤٥ نشر اوديبيرتى نصه الحوارى - كوات - كوات دون أن يتصوره عملا للمسرح . وكوات - كوات مسرحية تهريجية تنطوى على بذرة فلسفية . انها تحكى عن جيولوجى شاب اسمه اميديه يسافر على ظهر سفينته الى المكسيك مكلفا بالبحث والتنقيب عن كنز مخبوء فى ارض تلك البلاد . يشتبه فى أمره ويؤخذ على انه عميل سرى للحكومة الفرنسية . وعلى ظهر

السفينة يلتقى بكلاريس ابنة القبطان ، وصديقة طفولته ، التى تسافر على ظهر السفينة خلسة . فتتوطد بينهما أوامر الحب . يضبطهما القبطان فيطلب أميديه يدهما منه عيثا ، فلا شيء بقادر ان يثنى اباهما عن رفضه ، ذلك ان النظام على ظهر السفينة يقضى بانزال عقوبة الاعداء على العملاء السريين الذين يغازلون النساء . وفى عشية اليوم المحدد لتنفيذ العقوبة ، يحاول أميديه الهرب من حارسه . وبينما تجرى ترتيبات التنفيذ على ظهر السفينة ، تتسلل الى الغرفة ميغسيكية شابة فى غلالة رقيقة وتشرع فى اغراء أميديه كى تحصل منه على السر الذى يمكنها من الاستحواذ على الكنز لقاء منحه حجرا سحريا ذا صلاحيات خارقة . وفى هذه اللحظة يصل القبطان الذى يدخل معه فى حوار طويل وفجأة تبرز جارة أميديه مدام باتريلان التى تعمل فى تجارة المشروبات الروحية ، وتعلن انها هى العميل السرى للحكومة الفرنسية وان أميديه ليس الا مقلب قط ومجرد واجهة . يريد القبطان أن يطلق سراح أميديه ولكنه يرفض هذه المنحة . الآن وقد بلغ الى لحظة التضحية بحياته ، سيكون من الحطة فى نظر نفسه الا يموت . ويمضى خارجا ليلقى بنفسه أمام البنادق ، وفى حركته هذه يصدف الباب وراءه سهوا ، فينغلق ويحبس القبطان ومدام باتريلان فى الغرفة . وازاء هذا التدخل من جانب القدر يعلن القبطان عجزه وعدم قدرته على المضى فى تحمل هذه السفينة ، وهذا النظام ، وهؤلاء المسافرين .

فى العام التالى اخرج جورج فيتالى الشر يستطير على مسرح « لاهوشيت » الذى كان قد افتتح مؤخرا فى مكان دكان قديم لبيع الفاكهة . وفى حيز جد ضيق قدم فيتالى اعمالا طيبة . وكما اثارت اعمال كتاب الطليعة المسرحية ثائرة كل من الناقدين التقليديين روبير كيمب وجان - جاك جوتيه اثارت مسرحية اوديبيرتى ثائرتها أيضا . اما جان تارديو الذى يعد من طليعة كتاب المسرح الفرنسى فقد حمس لاوديبيرتى وكتب ، يقول « من المتعذر أن يوصف الاحساس بالنضارة والتدفق والمفاجأة الذى تمنحه لغة اوديبيرتى الطلية المتجددة وما تحققه من دفع فى خضم مسرحنا الجليدى » وكتب اندريه فرانك يقول : من يدرى لو لم تعد مسرحيات اوديبيرتى من روائع مسرح الشعراء . كما كتب جاك ليمارشان : انها غزوة ملتبهة لارض جديدة عامرة بالثراء .

يروى اوديبيرتى ذكرياته عن هذه المسرحية فيقول : كتبت الشر يستطير فى جلسة واحدة استغرقت ساعتين أو ثلاث ساعات على ورق مربعات ، كما لو كانت هذه الفصول الثلاثة الصغيرة قد وجدت من قبل



وكانت بانتظارى فى مكان ما بالفضاء . تجرى القصة فى أوروبا القرن السابع عشر عندما لم تكن متاعب السفر والمواصلات تعوق الناس عن السفر كثيرا . فى هذه الحقبة ، مثلما هو الحال الآن ، كان الناس يدخلون المعارك ويتقاتلون ، وكانوا يتزوجون أيضا . كانت تعتقد زيجات ملكية تمليها السياسة فى أغلب الاحيان .

فتاة شابة ، هى الاريكا ، أبوها وال يحكم دوقية كبيرة هى كورتيلاند فى طريقها الى الغرب كى تتزوج الملك فى احتفالات رسمية . ينصرف الذهن فورا الى مارى ليزينسكا التى استدعيت ، كما هو معروف ، من بولندا الى باريس كى تصير زوجة للويس الخامس عشر . ولكن لا يجدر ان نرى على أى حال فى الاريكا وفى « ملك الغرب » مارى ليزينسكا ولويس الخامس عشر ، فان أوجه المقارنة تنهار منذ أول وهلة .

للسياسة قوانينها ، التى ليست هى قوانين الحب . واذ تبلغ الاريكا حدود مملكة الغرب تصطدم بمؤامرة محكمة وبشعة تدفعها الى التمرد على ولائها وبراءتها . ما عادت أمامنا الآن تلك الاميرة الخجول المرسله للزواج من ملك لم تره قط . ومن هذه الناحية تذكرنا الاريكا بالملكة كاترين الروسية .

لقد فعلوا بها شرا . حسنا ! ستركب بدورها مركب الشر . على الاقل من الآن فصاعدا ، لأنها عرفت ان قانون هذا العالم قانون قاس وعمر . ستتخلى عن احلامها كصبية لتتأقلم وهذا القانون . وليس ذلك لأن الشر متأصل فيها . أصبحت الاريكا تعتقد ان الافراط فى الضعف والمثالية والحياء ليس من شأنه الا الزيادة من متاعب العالم .

ثم قدم جورج فيتالى على مسرح « لاهوشيت » عام ١٩٤٨ مسرحية العيد الاسود وقد استقى اوديبيرتى موضوعها من حكاية وحش كان يهاجم النساء والاطفال . ويتخذ اوديبيرتى من هذه الحكاية تكة لينمى فكرة عزلة الكائن الانسانى .

ومع ذلك - يقول اوديبيرتى - قاننى لا أومن بالشر المطلق . فلو بسط الشر ظله على كل شىء ، فلن يكون للشر وجود . ان الشر سوف يأكل الشر . ان الشر ينحدر من الخير . كما ينحدر الرجل من المرأة ، وكما ينحدر الاسود من الابيض . ان عالما لن يكون فيه سوى الحب لن يدع مكانا للحب ابدا .



فى أول يونية ١٩٥٠ قدم جورج فيتالى على مسرح « لاهوشيت » مسرحية اوديبيرتى جان دارك وما من شخصية تاريخية أكثر ملاءمة من جان دارك لتجسيم الازدواج بين رقة المرأة وصلابة المحارب . وبغية ابراز التضاد بين هاتين الصفتين فان اوديبيرتى يعمد الى تثنية شخصية جان دارك . فهناك جانب القروية الودود الرقيقة المرتبطة بالبيت المطيعة لابيها ، وهناك جانين ، التى تجرى يمينا ويسارا مثل صبي جموح ، تثير الغضب فى صدر ابيها ، وتجلب الدموع الى عينى أمها . « احترسى يا جان ، الدماء عالقة بحذائك » . لن تكون جانين بل جانبيت هى التى ستموت حرقا ، وتنطبق عليها الاسطورة التاريخية ، على انه من بين النيران التى تلتهم جسدها تخطو جانين شامخة فى سترة زرقاء وحذاء من حديد ممسكة فى يدها بسيفها فتتراجع الجموع أمام خطواتها الراسخة لقد خرجت من بوتقة النار أكثر مضاء وقوة لتغفر لكل من اوقعوا بها الاذى واهانوها ولتعزز فى القلوب معنى يؤكد مسرح اوديبيرتى وهو انه من الضعف تولد قوة . ولا بد من الفناء ليتحقق الخلود . على ان جانين ما تلبث ان تذوى وتموت بدورها . هذا قانون الطبيعة . لتلحق باختها جانبيت وتلتحم بها فى الابدية .

لا تبلغ الروح سكينتها الا بعد استنفاد الشر . وقد تجلى ذلك على نحو اوضح فى مسرحية اوديبيرتى طبيعى بورديليه . وتحكى المسرحية عن جى لو تلميذ الفيلسوف جونفالونى الذى يعتبر ان تحطيم الشر لا يكون الا باجتثاث جذوره ، أى بآبادة كل فتاة . يقدم جى لو للمحاكمة متهما بقتل كلوتيلد التى وجدت مخنوقة فى غرفته بالفندق . وقد اختفى الوشاح الذى خنقت به من مكان الجريمة . وبعد مرافعة قوية يبرأ جان لو لعدم كفاية الادلة ، فقد تكون المتوفاة قد عمدت الى الانتحار . يغرى الشحوب المرتسم على وجه القاتل الشاب - يغرى النساء به ، فيحمن حوله ، ويتمكن بعضهن من التسلل اليه : ماريالين ابنة صاحبة البيت الذى يقيم فيه ، وجابريل صاحبة البيت نفسها ، ودوروثى الخادمة ، وامراة مغامرة ذات عباءة زرقاء فى حوزتها الوشاح الذى حدثت به الوفاة . وتحت ضغط تعذيب النساء له ومطاردة الندم لضميره ، ينتهى الأمر بأن يشنق جى لو نفسه بذات الوشاح . وعندما يدخل استاذة يقتل البريئة ماريالين فى لحظة هياج انتقامى وجنونى ، يقتل ماريالين مصدر كل من الشقاء والسعادة للرجل .

قدم جان لى بولين عام ١٩٥٦ مسرحية اوديبيرتى لاهيروت

أو الصقر الصغير فى المهرجان الرابع « للياللى بورجون » ثم فى باريس على مسرح « الفيوكولومبيه » عام ١٩٥٨ .

وعلى الرغم مما لقيته هذه المسرحية من سخريه الناقد جان جاك جوتيه واعراض زميله روبير كيمب ( ١٨٨٥ - ١٩٥٠ ) ، فقد حظيت بتقدير سائر النقاد وفى مقدمتهم هنرى مانيان الذى كتب يمتدح « هذه القصيدة الزاخرة ، بشتى المعانى والاحاسيس ، التى لا تلبث ان تأسرك بطلاوة ما تجود به قريحة اوديبيرتى التى لا تجارى » ، كما تحمس لها تيرى مولينيه الذى وصفها بأنها عمل غريب وقوى ، كفل له النجاح بفضل الحس المسرحى المرفه لاوديبيرتى الذى يعطى ثقلا وحياة حتى لاصغر الشخصيات وأضالها وبما يبينه من مواقف ، وايضا بفضل لغته المتفتحة الثرية بالصور الباهرة .

أما مسرحية الفارس الوحيد فتجلب الى مسرح اوديبيرتى نبذة جديدة بتداخل الامكنة والازمنة . كما نجد الشخصية الواحدة تتحول الى عدة شخصيات مختلفة ، فأم ميرتوس تصبح الامبراطورة ، كما تصبح المرأة العجوز بعد ذلك .

ميرتوس فارس مقدم ، وزير نساء ، ومتحدث لبق معسول الكلام ، يضع العالم كله فى جيبيه ، بما فى ذلك الامبراطور والامبراطورة « زوى » التى تعرض عليه الامبراطورية كلها .

لكن بطلنا ميرتوس يريد ان يمضى الى الشرق كى يزور القبر المقدس . فتجده فى اورشليم . حيث يضحي الحظ السعيد حليفا له ، فينال رضاء الخليفة ويجد عنده الحظوة فيمنحه ثراء وجاها ومتعة وعزة .

ولكن فى اورشليم أيضا يكون القدر بالمرصاد لميرتوس . فيلتقى برجل توج رأسه باكليل من الشوك ، وينطق باقوال مدهشة ، وقد ألقت الشرطة القبض عليه . تنتاب ميرتوس الحيرة أيمكن أن يكون هذا الشريد الذى يساق الى التعذيب والهلاك هو المسيح ؟ ولا يقوى على مغالبة الرغبة الدفينة فى أن يأخذ محله على آلة التعذيب حتى الموت .

ولكن هل كان ميرتوس طوال الوقت يحلم ؟ عندما يدخل رفاقه الجنود اورشليم ويلتقى بهم يقفز فرحا ، فما هو قد أصبح من جديد . مجرد جندى متواضع وسعيد بين رفاقه !

قدمت المسرحية عام ١٩٦٤ فرقة « الكوثرن » فى مدينة ليون بقيادة  
مارسيل مارشال .

وانذا انتقلنا مع اوديبيرتى الى عالم الفانتازيا ، فاننا نجد مسرحيته  
«لى والو» وهى عمل خفيف الروح تكتب باللغة الدارجة وتدور فيها صنفات  
وعمليات مبادلة بين رجال بوليس وعصابات لصوص ، فى زنزانة تحت  
الأرض فى مبنى وزارة الداخلية . فمثلا المحافظ ميلادور يعقد صفقة مع  
جلنجلين اللص العتيد واحد المحبوسين ليحضر له لوحة مسروقة ،  
فيشترط عليه جلنجلين أن يعطيه لقاء ذلك سكرتيرته ماجدة .

اما التانيما فهى أكثر مسرحيات اوديبيرتى كلاسيكية . انها من  
قبيل ما كتبه راسين وجيرودو . وفى هذه المناظرة بين الشاعر والمحارب  
نرى اوديبيرتى يطلق العنان فى الكلام لقلبه . اليونورا الذبيلة اخت  
الدوق فيرارا مغرمة فى الوقت ذاته بالقائد سالفاتيكو الذى تقدر فيه  
شجاعته . وبالشاعر توروكواتو الذى تحب فيه خياله وهمها الاثنان  
يعشقانها ايضا . تتعرض المدينة لهجوم الاعداء . وقد تنبأت لوكريسيا  
بورجيا جدة اليونورا بانه لو امسك سالفاتيكو بالسيف فانه سيموت .  
وقد استحلفته الفتاة الا يلمس سيفه لكنها ازاء الخطر الذى يهدد المدينة  
تحله عن قسمه ، فيتولى قيادة الفرق المدافعة عن المدينة ويخلع عنه ثوب  
المسالين . فيموت فورا فى المعركة ، فيرثيه الجميع ويتغنون بفضائله  
بصوت صديقه الشاعر . وتقسم اليونورا بان تبقى وفية لعهد .

اما مضيعة النزلاء فهى مسرحية مستقاة من معاناة كل يوم بين  
غرف الفنادق التى مضى اوديبيرتى يتنقل بينها دون استقرار .

وقد قدمت مضيعة النزلاء عام ١٩٦٠ على مسرح الاوفر من اخراج  
ب . فالد .

فى عام ١٩٥٧ قدم فيتالى على مسرح « الاتينيه » صياغة جديدة  
لمسرحية شكسبير ترويض النمرة اعداها للمسرح الفرنسى جاك  
اوديبيرتى .

وقد كان اوديبيرتى قد اقتبس ايضا من قبل بعض الاعمال المسرحية  
الاطالية . وقدمت بنجاح .

اما الصابرون فهي مسرحية رمزية تذكرنا بأساطير الشرق الأقصى ،  
تدور أحداثها في « مملكة الصابرين » .

في عام ١٩٥٩ كتب اوديبيرتي الدولاب القديم وهي كوميدية مرحة  
من فصل واحد عن موضوع مألوف « الزوج والزوجة والعشيق » ولكن  
هنا الزوج هو الذي جعل من العشيق عشيقا لزوجته بحسن نية . ويكون  
المخرج زواج العشيق من ابنة عم الزوجة . . وتعود الحياة الى مجاريها  
بين الزوجين .

كما كتب اوديبيرتي طفل جميل وهي بدورها مسرحية هزلية (فارس)  
تقترب من اعمال « الخيال العلمي » . هذا الطفل الجميل الذي يرتدى  
ثيابا مزركشة يحط ذات يوم في بيت زوجين حديثي الزواج . ويطلب  
بمهد له وحظيرة لحياده السوبر - اليكترونية . يريد الزوج ان يطرد  
الطفل . . ثم ازاء تشدده بالبقاء يتجه الى استدعاء الشرطة . ولكن  
الزوجة يلين قلبها للطفل وتقتنع بمطلبه ويقول لها قبل ان ينام :

« انى احملك بعيدا عن الجسد ، قصر التيه هذا ، الى عالم محدد ،  
من معدن ، باللمس لا يدرك تتضاءل فيه الشهوة ، ومع تضائلها تتضاءل  
الرغبة على المسطحات التي تخلو من العشب في سعي الشمس العقلية » .

وعندما قدمت النملة في الجسد على مسرح « الكوميدي فرانسيز »  
عام ١٩٦٢ ثارت ثائرة النقاد المحافظين على اوديبيرتي . . ووصف الامر  
على صفحات الجرائد التي جذرت غداة ليلة الافتتاح بانه « منتهى  
الفوضى » وبانه « غول من الفوضى يفترس المسرح » .

ولقد كان عام ١٩٦٢ « عام اوديبيرتي » حقا ، فضلا عن تقديم  
النملة في الجسد على مسرح « الكوميدي فرانسيز » قدمت في ذلك العام  
ايضا تفاحة ، تفاحة ، تفاحة على مسرح « لا بروير » و « البريجيتا »  
على مسرح « الاتينية » .

وقد كانت تفاحة ، تفاحة ، تفاحة التي اخرجها جورج فيتالي  
صياغة عصرية لا قدم الحكايات ، حكاية آدم وحواء . على ان في  
مسرحية اوديبيرتي لا يطرد الزوجان من جنتهما لانهما قد ارتكبا الخطيئة ،  
بل من أجل ان يرتكباها . فهما يفقدان جنتهما وهما يتطلعان الى حياة  
أكثر رفاهية ودعة من حياة الفقر التي يعيشانها . ويتحرقان الى وضع



اليد على ما يعتقدان أنه من الاسرار العلمية التى تذلل صعاب المال،  
والضرائب والاقامة والمهنة والمستقبل .

يعيش الزوجان دادو وفيفيت عيشة الفقر والضعف على ايرادهما  
من غرفة يؤجرانها الى زوزو وهو أحد الحواة يلعب دور الشيطان الذى  
يغرى دادو بوسائل سريعة وسهلة لكسب الكثير من المال . ويعرفه بابنة  
أخت له هى « تفاحة » ( بوم ) التى تزعم التمتع بقدرات خارقة للطبيعة  
تمكنها من تحويل الاشياء ، فمثلا تحيل الماء الى بترول . ينبهر دادو  
بالمعبة ويحاول ان ينتزع منها سرها . ولكن تفاحة تطالبه بأن يمعن فى  
مغازلتها وان يطارحها الهوى ، فيخون زوجته .

وتتروى المواقف المرحية والحوار الطلسى حتى تنتهى المسرحية  
بانفضاح سر هذه الالاعيب الشيطانية . وقد حقق اوديبيرتى بهذه المسرحية  
نجاحا مرموقا بين جماهير المسرح .

العصا والوشاح احدى مسرحيات اوديبيرتى التى لم تقدم على  
خشبة المسرح . وقد تضمنها عام ١٩٦٢ الجزء الخامس من اعمال  
اوديبيرتى المسرحية التى نشرتها دار النشر الفرنسية جاليمار .

وتحكى عن مارشال فرنسى يدعى فوبان حقق الملكة العديد من  
الانتصارات العسكرية وشيد المئات من القلاع . يؤلف فى اخريات حياته  
كتابا عن « العشور الملكية » يعالج فيه موضوع الضرائب المفروضة على  
الشعب بعد ان استمع الى شكاوى الناس وعرف بلاياهم ومحنهم . ويعتبر  
هذا المؤلف هو وصيته الروحية . بينما يرتب أوراقه مع سكرتيه يأتى  
اليه رسول من الملك ، فيبتهج المارشال معتقدا أن الملك قد أرسل اليه  
تهانيه على ما بذل من جهده فى اعداد مؤلفه الا انه يتبين ان الرسول من  
رجال الشرطة بعث به الملك لمصادرة الكتاب ومنع تداوله .

على فراش الموت يطلب فوبان من طبيبه ان يبلغ الملك رجاءه  
الأخير ، ان يخفف الضرائب المفروضة على كواهل الناس . يظن انه  
انما يهذى فى سكرة الموت . فتأخذ ابنته الاولى لنفسها عصا المارشالية  
وتأخذ الثانية وشاح الحاكم ، فى انتظار مجيء القس لاجراء المراسم  
المعهودة .

الدكان المقفل مسرحية أخرى لاوديبيرتى تضمنها الجزء الخامس من  
أعماله المسرحية الصادرة عن دار النشر جاليمار ولم يتح لها ان تقدم

بدورها على خشبة المسرح . وهى تحكى عن فتاة اسمها مادلين على غاية من الجمال والتدين حتى انها تختار كى تحمل البيرق فى مقدمة المركب الذى سيمثل البلدة فى روما . ولكن ما يلبث خالها ان يكتشف انها على علاقة حب خفية مع أحد رجال العصابات فى مارسيليا يتصف بالقبح والدمامة . ومن أجل ان تنزل مادلين الى مستوى عشيقها تعتمد الى تشويه جمالها عامدة . الا ان سعيها هذا ذهب هباء ، فقد تمكن رجل العصابات ماركو عن طريق عملية تجميل ان يصبح رجلا وسيما رائع الملامح ، فيختار هو لحمل البيرق والسفر الى روما . ولكن الجميع يشيرون أن كل هذا قد فعله ماركو بغية التوصل الى السطر على الفاتيكان ونهب كنوزه .

وكانت لابريجيتا المسرحية الثالثة لودييرتى التى قدمت عام ١٩٦٢ . ويقول عنها مؤلفها : ان ما كان يشغلنى على الدوام هو احتباس كل منا داخل اطار شخصيته . كما أرقنى أيضا استحالة العودة عودة فعالة الى الماضى . وهذان الانشغالان هما اللذان طرقتهما فى « لابريجيتا » .

نرى فى هذه المسرحية امرأة تلقى بنفسها على الدوام خارج اللحظة الحاضرة المعاشة ، تمضى تارة الى الماضى وتارة أخرى تندفع الى المستقبل أيضا . واذا كانت تستعمل فى تنقلاتها هذه دراجة نارية من ذاك الصنف القديم المعروف بالـ « بريجيتا » فليس ذلك كى يجعل من هذه المسرحية عملا من أعمال الخيال العلمى ، بل للتدليل على ما للأشياء من أهمية فى حياتنا . فالبريجيتا قد سمحت بتطور حلم تلك المرأة - مثلا تسمح الأشياء المألوفة فى حياتنا بأن نتذكر أنفسنا ، وما كنا عليه ، بل وان نخمن ما سوف نكون عليه فى الغد أيضا .

ويرتبط الخيط الأساسى فى هذه المسرحية بمسرحية أودييرتى مفعول جلابيون التى سبق ان قدمها جورج فيتالى عام ١٩٥٩ على مسرح « لافروير » . فهذه المسرحية تحكى عن زوجين . طبيب ومساعده يسترجعان ذات يوم من أيام الآحاد بكل قوة الفكر والجسد ذكريات يوم سابق من أيام آحاد العام الماضى ، وهو ذلك اليوم الذى قررا فيه الزواج وتترجم هذه الذكرى بفعل محسوس فعلا . وهكذا يتداخل يوما الأحد المذكوران ويتطابقان . وتعيش الزوجة بفاعلية ذلك اليوم الكبير من العام الماضى .

هذه هي الخطوط العريضة لعالم جاك أوديبيرتي المسرحي وقد ساعد الروائي البشاعر على دخول عالم المسرح ثراء صورته وحوارده الطلي واحساسه بأن حتى اصغر الاحداث اليومية تبدو كما لو كانت مشهدا يؤدي على المسرح ، وتساؤله المأساوي عن معنى كل تلك الانشغالات اليومية التي تفقدنا الحياة بينما نقبل عليها معتقدين انها تكسبنا الحياة . وقد كتب أوديبيرتي كثيرا للمسرح ، كما رأينا . واذا كان اغلب ما كتبه عاديا الا أن بعضه ممتاز للغاية .

ويقول الناقد الين كليرفال في مقالته « عن مسرح أوديبيرتي » : قليلون هم الذين وصلوا - بعد بول كلوديل ( ١٨٦٨ - ١٩٥٥ ) - الى ما وصل اليه أوديبيرتي من قوة غنائية وملحمية معا . فهو يصيف الشقاء والهول اللذين يتفجران تحت الشهوة والثرف في حياة البشر . ويختار لمسرحياته خلفية من عصور التاريخ الزاهية دون أن تكون أعمالا تاريخية، ويجعلنا نلمس ذلك الكدح الشاق والعجز المأساوي الذي يعانيه الوجود الانساني ليجتاز دروبا اخرى غير دروب الاخفاق والالم .

### المبحث الثالث : الأفكار الاساسية في مسرح أوديبيرتي

ما هو مفتاح مسرح أوديبيرتي ؟ انه تساؤل لا يهدأ حول « ماهية البشر » حول « طبيعة الشقاء والحب » وكيفية الفرار من لعنة « الوضع الانساني » الذي يمزقه تآرجح لا مناص منه بين « التشويق الروحي » و « شهوانية الجسد » ويبدو أوديبيرتي موزعا على الدوام بين معارضة « النزعة التدميرية الشاملة » و « مناشدة نبوية » توجه الي البشر بعدم الاستسلام الى اغراء الشر . ومن ثم تتآرجح شخص اوديبيرتي بين « الطهارة الاولى » و « اليأس من العودة اليها » وتتبوا المرأة في أعماله المسرحية مقاما عاليا مرده على الاخيص توحيدها بالطبيعة ، بقوي الرعب ، بالمعرفة الجية ، بماء البحيرة ، وأشجار الغابة . ولهذا تأخذ المرأة أحيانا جانب الوحشية ضد الميل الذي لا يقاوم في الرجل للماء السماوات بالاحلام والخيالات ، « يا إلهة الشفافة الجوفاء » ومع ذلك فهي بين الأرض والسما والشفيع الوحيد الذي يجعل سعادة الرجل ممكنا الحصول عليها في الحدود التي يتأتى لجسدها ان يوفق بين جانبي طبيعتها .

ولا يلقي ذلك « العود الابدي » الى التساؤل عن الجذور الاولى للشقاء والخطيئة الضوء على المكانة الرمزية التي تتبوؤها المرأة في مسرح أوديبيرتي فحسب ، بل وعلى سوررات العنف والضراوة التي



تتأرجح فى جنبات ذلك المسرح ، فيتحول الأبطال من الشفاق الى اللعنة، ومن الولاء الى الإنكار والحنث بالعهود ، ففى مسرحية «الابورا المتكلمة» نجد « لوتفى » بعد ان اخفق فى حبه يقرر أن يسلب وينهب ويدنس الأديرة ويشعل الحرائق فى أرجاء البلاد • وبالمثل يقتل « فيليسين » فى مسرحية « العيد الاسود » صبية بعد أن يغتصبها ، وينسب هذه الجريمة الى وحش وهمى لا تلبث العقلية الشعبية ان تتقبل وجوده كحقيقة قائمة بما عرف عنها من ميل غريزى الى تجسيد نزعة الشر المتأصل فى النفس البشرية على صورة ملموسة • وهذا ما حدث أيضا فى مسرحية « الشر يستطير » فقد تحولت « الأميرة الأريكا » البريئة النقية – على المستوى الظاهرى – الى شخص شرير عندما صدمت فى براءتها من كل المحيطين بها ، واكتشفت انهم جميعا على ولاء لأولئك الذين تأمروا ضدها ، حتى مربيتها التى ارضعتها وربتها ، فقررت الأميرة ان تتحول الى مخلوق ضار ينشر الشر فى كل الأرجاء مثل فيليسين ولوتفى عندما صدمتا فى حبهما بدورهما • وهى الأريكا تقول فى فقرات عديدة من الحوار « قبل كل شئ ، يجب ان يستشرى الشر • الشر يستطير • • وما أيسر ان يستشرى • • انها لمتعة • والجرم • • الجرم هو الادعاء بوقفه • • وقف الشر المستطير • • لن ارتكب هذا الجرم • • اننى لا ابحث عن السلطة لذاتها ، بل تصادف اننى كنت ابنة ملك • • ولن يتسنى ان أحقق ما أريد بشكل لا ينسى الا اذا استحوذت على السلطة ، ولجأت الى القتل ان كان ذلك لازما • • سيكون لنا مدافع ، وجمركيون ، وقساوسة • • سيسجد الأطفال أمام صورتي » ويعقب أبوها الملك سيليستينسيك على ذلك قائلاً « ابنتى الصغيرة • صغيرتى • • عندما خطت خطواتها الاولى كنت أرتعد خلفها ، كانت تمضى من كرسي الى منضدة • كانت عيناي تساندانها – على ما أذكر – كما لو كانتا ذراعين معدودتين • ثم بعد ذلك • • عندما كانت تفرغ من تناول حسائها كانت تقلب الطبق وتمنحه قبلة • • صغيرتى • • كيف • • كيف وصلت الى هذه الحال • • صغيرتى » •

ويمضى مسرح اوديبيرتى فى التساؤل عن السر فى ذلك العنف الذى يحكم العلاقات الانسانية ويعزو الى الجسد الدافع الى العنف ، والى الكراهية ، والى القتل أيضا • ومن هنا تبدو أهمية « الجنس » مرة أخرى فى مسرح اوديبيرتى • فالجنس – على حد قول هنرى أمير فى مقالته « اوديبيرتى دائما » – تعبير وحشى ومأساة انسانية لا راد لها لأنه يعبرى الطبيعة المزدوجة للانسان • فالجنس فى الوقت ذاته مثير للفضائح واللقوضى والقلاقل ، الا انه ينطوى أيضا على اشارة خجول نادرة الى



نوع من الحنين ، من الاستشهاد ، من القربان وتقديم القداء • وتطارد الرجال فى مسرح أوديبيرتى صورة المرأة فيتردون عادة فى الشراسة ، كما تتحول المرأة من الوداعة الى الضراوة بدون صعوبة • وفى اغلب الاحيان تختلط فى الشخصية الواحدة كل تلك الحالات معا • وبعبارة موجزة : يبدو الحب فى مسرح أوديبيرتى وعدا بالسعادة ومظهرا للخطيئة الأولى •

ولئن كان أوديبيرتى يخفى نغمته على الانحدار الدائب للوجود تمتد قناع الدعابة فى كثير من الاحيان ، الا أنه لا يقبل ان يستسلم فى النهاية لمشهد الشقاء • ولا ينكص عن البحث عن علاج لعذابات البشر ، عن ترياق للآسى والعناء • وهو فى ختام كل مسرحياته يعرض درسا مؤقتا يشير الى الاتجاه الذى سار فيه فترة من الوقت ذهنه دائب التأمل • على ان تذبذب فكره يؤكد انه لم يجد اجابة تشفى غليله •

كيف يلطف اذن من الام الوضع الانسانى ؟ من الحلول الاولى التى عرضها أوديبيرتى فى مقالة له بعنوان «خارج الحدود الانسانية» دعوة الى ان نتخلى فى حكمنا على الوجود عن النظرة الانسانية الضيقة ، وان نلقى على العالم نظرة شاملة فيها من الاستعلاء ما يجعل كل الحقائق الانسانية — طالما انها نسبية — تنمحي من امامنا فتخف حدة العواطف والأفكار ويمتص القصور من الوجود ، كما نجد «القبطان» فى مسرحية كوات — كوات وقد تعب من معاينة الشقاء الذى يستشري ، يدعو الدمار لبيتلج سفينته التى ترمز الى النظام الانسانى • والحق ان أوديبيرتى كان يحلم فى مرحلة من تطوره الفنى برؤيا تغسل العالم من الخطيئة فى طوفان يغمر الكون كله • وهذه الفكرة قريبة — فى رأيه من منطق «نبوءة الشقاء» كما بدت فى الدعوة الكلفينية القائلة بأن «تدمير العالم خير من التخلي عن تطهير هذه الأرض من العذاب» •

ومن الحلول التى يعرضها أوديبيرتى أيضا فى مسرحه مشاركة العدو فى قضيته ، والقضاء على الشر بالاعتراف بعلاوته • وهذه هى الفكرة الاساسية فى «الشر يستطير» • ان الارىكا عبارة عن انتيجون جديدة تنحاز الى صف كريون ، فحتى انتصر على كريون يجب أن أصبح أكثر منه عتوا يجب الا اقرع القوة بالعقل أو العاطفة بل ان أقارع القوة بالقوة • ان اهدم الشر بالشر ذاته ، فلا يهزم الشرير الا من كان أشد منه • وفى عالم ليس ثمة اعتبار فيه الا للقوة فان الاميرة الارىكا الرقيقة الهشة التى كانت ملكة بطيبة قلبها ونقاء سريرتها تقرر فى النهاية ان

تترك جانب الضعفاء وتنخرط فى صفوف الاقوياء العتاة . وطدت العزم على ان تستبدل الخشونة بالركة وبذلك ترقى الأميرة الى مصاف أولئك الذين خانوها وسحقوا قلبها البريء ، فربما أمكنها بذلك أن تنبت السعادة والعدل فى أرض الشقاء والجور .

ان الفواصل اذن بين الشر والخير تزال بغية الوصول الى حل أفضل للموضع الانسانى . وهذه هى الفكرة التى بنى عليها أوديبيرتى « العيد الاسود » التى تنتهى بالاقتران الرمضى بين فيلسين وأليس ، بين الجلال والضحية . وهذه هى الفكرة الأساسية أيضا فى « الأوبرا المتكلمة » حيث يتزوج « البارون القاتل » الذى يجسد روح الشر من « لاهيبروت » الصورة المثلى للطهارة والبراءة . وكما ان الله قد نزل فى مخلوقاته ، فان شخصيات أوديبيرتى يجب ان تجتاز الجسد والمادة والشر فى طريق الألم قبل الالتقاء بالاستعادة .

ان عالم أوديبيرتى عالم يتأرجح بين الخير والشر . على ان الشر عنده ليس من صنع الشيطان بل هو نتيجة الانخداع الدائم فى الموضع الانسانى . انه عالم من المخلوقات التى يمزقها الحب واندفاعة ميتافيزيقية تمضى الى ما هو أبعد من الحب دون أن تلقى اشباعا . وقد كانت الفكرة الأساسية عند جيلدرود هى ان الانسان عاجز ازاء قوى الشر المسيطرة على مصيره ولهذا يعمد الى الهرب من الشر الميتافيزيقى بالقتل والاهلاك تنفيسا عن احساسه بالعجز ، فالانسان عنده اما قاتل او مقتول او وسيط للقاتل فى ارتكاب الجريمة . يقف اذن مسرح جيلدرود عند مأزق منطقى . ومادام انه لامفر من الشر الكبير فلا مانع من التنفيس عن العجز ازاء الشر الكبير بارتكاب شرور صغيرة . وهنا يقوم الوسيط بدور درامى فعال . وكل ما يحدث عند جيلدرود هو تغيير فى المراكز ، تبادل للكراسى ، وفى النهاية من يسام اللعبة يموت أما أوديبيرتى فهو يخطو خطوة أكثر ايجابية . يرفض الاستسلام للشر الاكبر بالبحث عن سبيل لمواجهة . وهو فى هذا السبيل يقدم مسرحا يدور حول فكرة الشر المخيم على الوجود الانسانى ، ولكنه يجاهد لاعطاء حلول أكثر ايجابية وتفاؤلا من حلول جيلدرود وهو من هذه الزاوية يقدم القليل الذى يمكن ان يقدمه . وقد يبدو لذلك سادجا بمعيار المخرقين فى التشساؤم ولكنه مسرح لا يخلو من التفاؤل على أى حال . فعند أوديبيرتى نداء بحل . وقد لا نتفق معه فيه الا أنه يرفض الاستسلام الذى نجده عند جيلدرود ، وعند صمويل بيكيت أيضا .

وإذا كان هذا هو حال الشر في مسرح أوديبيرتى فإن الخير من ناحية أخرى يعبر عنه عادة بلغة الطبيعة . فأوديبيرتى يعشق الغابات والأشجار والبحيرات وأهل القرى ، وكل ما هو جزء من الطبيعة أو بقى قريبا منها ، ولكن على المرء - ان عاجلا أو آجلا - أن يعترف بأنه منفصل عن عالمه الطبيعى ، وأنه مبعد عن جنة عدن التى كان فيها ويقترب أوديبيرتى فى هذا المقام كثيرا من كاتب المسرح السكندرى الأصل جورج شحادة ، فهو بدوره متميم بالطبيعة ، شغوف بها .

وربما كان أوديبيرتى يقول لنا اننا نموت لأننا لانفهم معنى الحياة . . . والعالم الذى نلقاه فى اعمال أوديبيرتى عالم سحرى تجرى فيه تحولات مدهشة وغريبة ، وابتكارات مثيرة للربح ممكنة الحدوث - عالم جسد مختلف عن العالم الذى نساكنه عادة ، وعن العالم الذى نجده فى المسرح الذى يوصف بأنه واقعى ، لأن أوديبيرتى يؤمن بأن المسرح ليس هو الواقع . انه « عالم الأكاذيب المصرح بها » و « عالم الايهام المقبول » . وفى هذا العالم يقدم أوديبيرتى حوارا مضيئا ومفعما بالخيال ، متقن التلوين ، وان كان لا يخلو من الاطناب الذى هو من مأخذ أوديبيرتى الكبيرة ، ويفضى الى هدم التماسك فى كثير من أعماله ، وان كانت تبدو فيه قدرته كشاعر مجدد . ويبدو أوديبيرتى فى عالمه خالقا لشخصيات على قدر كبير من الكمال ( مثل مدام سيركيه فى مسرحية « مضيفة النزلاء » التى كتبها عام ١٩٥٤ ) ولكن هذه الشخصيات تفقد ثقلها الدرامى عندما يلجأ الى « الفانتازيا » لذاتها ، كما فى « طبيعىو بورديليه » ، حيث تتحول الشخصيات فى هذه المسرحية الى جراد هربا من عذابات البشر ، ولكن دون أن يحكم هذا التحول أية ضرورة درامية ، على عكس ما نجده مثلا فى « الخريت » ليونيسكو .

وإذا كان الموضوع الرئيسى لاغلب أعمال أوديبيرتى هو الصراع الازلى بين الخير والشر ، فإن المؤلف يغزل أيضا حول هذا الموضوع خيوطا أخرى ، فهناك لا معقولية الوجود وهزلية الحياة . كما يعرف أوديبيرتى أيضا كيف يغمس موضوعاته فى جو من الحلم والخرافة : يصطبغ بالعديد من الألوان ، وتتردد فى جذباتها انغام متنوعة . ويعتمد كثيرا على الحكايات الشعبية . وعلى سبيل المثال ، فإن مسرحيته الامبلور ، وهذه الكلمة تحريف لكلمة « الامبراطور » ، تحكى عن نزلاء فندق صغير ينتظرون امبراطورا لا يأتى . . . أو ربما اتى ولم ينتبهوا لمروره .



وإذا راعينا أن هذه المسرحية قد كتبت ونالت جائزة « المسرحية الاولى » عام ١٩٢٧ فاننا نتبين مبلغ طليعية هذه المسرحية التى تحكى عن « فكرة الانتظار » التى بنيت عليها واحدة من أشهر مسرحيات « مدرسة العبث » أو اللامعقول فيما بعد ، وهى مسرحية « فى انتظار جودو » التى كتبها صمويل بيكيت عام ١٩٤٨ وقدمت عام ١٩٥١ ففى المسرحيتين يبرز على الأخص جو الانتظار الكابوسى القلق . وان اختلفت المسرحيتان الواحدة عن الأخرى ففى طريقة المعالجة ، وتنوعية الحوار والشخصيات . ولكن الشبه لازال كثيرا بين جوهر العملين .

وتقوم مسرحية أوديبيرتى نساء « الثور » على حكاية من حكايات جنوب فرنسا أيضا . وترتكز الى عالمين متضادين : عالم الواقع اللفظ وعالم الحلم الطليق . تعتمد هذه المسرحية ذات الفصل الواحد على حوار جذاب بين جزار أرمل عرف باسم « الثور » لضخامة جثته وحده طبعه ، وبين ابنة الشاعر الرقيق مرهف الحواس . يطلب الأب من ابنه أن يتزوج ويستقر . فيرفض مفضلا أن يهيم بين ربوع الجبل . حيث يلتقى بجنية تجلب اليه هدايا جميلة ، زهرا ، ساعة ، دبوسا للزينة . ولا يلبث أن يكتشف الأب ان هذه الهدايا ذاتها هى التى سبق له ان اهداها هو الى عشيقاته اللاتى أصبحن عشيقات لابن أيضا . تمتلك « الثور » سورة عارمة من الغضب ويعتزم ان يقتل الابن ، ولكنه يعود فيفكر فى الأمر : يبدأ الابن بحضن أمه وينتهى فى احضان عشيقاته . ليس الأمر هكذا دائما ؟ ويقرر « الثور » أن يتخلى عن كل شيء لابنه ، منسحبا الى كوخ صغير فى الغابة ليستقبل هناك آخر الحسنات ، حسناء الموت ، ناهشة الجسد .

ولما كان الشر يعيش فى الكيان الانسانى ، فان مشاهد العنف تكثر فى مسرحيات أوديبيرتى فنراها بوضوح فى « لاهيروت » حيث يعمل قطاع الطريق القتل والتعذيب فى اديرة الرهبان وفى « الشر يستطير » و « العيد الاسود » حيث تقلد الجموع من مطاردة الفريسة والتنكيل بها ، وفى « الفارس الوحيد » و « التانيم » على ان أوديبيرتى ما يلبث أن يندد بكل وسائل العنف وأشكال القهر ، بحيث يمكن ان نقول مع ميشيل جيرو بأن مسرح أوديبيرتى انما هو « مهرجان للقوة الحمقاء » تعرض فيه على ممز عصور شتى صور الكذب والقسوة والحقن والتدمير . ويزيد التهكم الأسود المصبوب على كل هذه الحماقات الضارية من تأجيج الحمية فى نصوص أوديبيرتى المسرحية .



ولهذه النزعة انعكاسها على اللغة . فمن المعروف ان المسرح الحديث ، مسرح يونيسكو وبيكيت وفوتيه ، يتميز بارتياح جذري ازاء اللغة فان اكدوية اللغة عندهم جميعا تعبير عن اكدوية الوجود . ولكن بينما نجد ان هذا الارتياح يفضى لدى هؤلاء الكتاب الى محاولات للتخلي عن اللغة والاقبال من استعمالها - حتى يصل الأمر عند بيكيت مثلا الى كتابة « مسرحيات صامتة » تقوم على « البانتوميم » - فاننا نجد الأمر يختلف عند أوديبيرتي ( الذى يمكن ان نعتبره ، مع الناقد دومينييك فيرنانديز ، واحدا من رواد « مسرح الطبيعة » الفرنسى ) فهو عندما يريد أن يعبر عما فى الوجود من عبث يضخم اللغة . ينفخ فيها الى حد احداث انفجار من فرط البهارج الصوتية، ولكن ثمة قوة وضاعة تنبثق أيضا من مسرح أوديبيرتي : انها الرغبة الجياشة فى التوصل الى حب عارم شامل ، دون خديعة أو زيف ، الى حلم بالاتحاد مع الطبيعة ، الى سلام يتعدى حدود وضعنا الانسانى التعس . ومن هذه الزاوية لا يجدر اعتبار أوديبيرتي كاتباً متشائماً ، بل هو كاتب قلق يرى جحافل الظلام فى أعماقه ومن حوله ولكنه يبحث بحثاً مضنيا لا يهدأ وبشجاعة أيضا عن مخرج . انه لا يستسلم بل يمضى فى طرح الاسئلة والادلاء باجابات عليها . انه يسعى الى فهم تراكيب العنف والقسوة ويقول لنا - كما فى « الشر يستطير » و « الصقر الصغير » و « العيد الأسود » - انهما غالبا ما يكونان نتاج خيبة الأمل ، والانخداع فيمن يعتبرهم المرء مثلاً عليا ، أو الاخفاق فى الالتقاء بالآخرين ، وتعتبر المسرحيات الثلاث المذكورة ، اشد مسرحيات أوديبيرتي قسوة وضراوة . ويتحدث أوديبيرتي عن « العيد الأسود » فى مقالة له عام ١٩٤٩ فيقول : « انها قصة رجل يجيش فى أعماقه من العواطف الانسانية ما يصد النساء عنه . فليس فيه من « الطبيعة » ما يكفى لتحيييهن فيه . ولكن بسبب اعراضهن هذا تخرج نوازعه المكبوتة فى شكل وحش ضار ، يضع العالم فى وضع من الاستكانة المهولة ازاء الاستبداد الدكتاتورى للشر . » ان لكلا منا يسكن فى كيانه العنف والظلم والفظاظة ، ولا يفعل مسرح أوديبيرتي الا ان يخرج منا الشياطين بأن يبعث فيها الحياة على المسرح . ولكن هل يعنى ذلك ان مسرح أوديبيرتي ينتمى الى مجموعة الاعمال السيكلوجية أو النفسانية ؟ ان مسرح أوديبيرتي فى الواقع أقرب الى ان يكون مسرحاً رمزياً اسطورياً . انه مسرح مجازى ( الليجوريكى ) وهو قابل للعديد من القراءات والتفسيرات ، كما هو الشأن بالنسبة للحكايات الاسطورية . ان اللعبة الكلامية والخيالية هى من عمل أوديبيرتي بمثابة العظم أما النخاع فيحمن خلف تلك الشبكة المحكمة من الصور والكلمات .

ويلتقى أوديبيرتى من خلال موضوعاته ذات المسحة التاريخية - دون ان تكون تاريخية على أى حال - « بالمضحك المأسوى » الذى اتصف به على الأخص القرن الوسيط . وبتهريجية رابليه ( ١٤٩٤ - ١٥٥٣ ) وليس مسرح أوديبيرتى ببعيد عن ذلك المسرح التهكمى مسرح الدمى البشرية ، أو المسرح الذى يؤدى فيه البشر أدوارهم مثل عرائس تحركها خيوط ماكرة خفية . ويقترب أوديبيرتى فى ذلك كثيرا من مسرح الكاتب البلجيكى ميشيل دى جيلدرود الذى يتخذ بدوره من التاريخ ككئة لأعماله دون ان يكون صاحب مسرح تاريخى .

وان كان مسرح أوديبيرتى فى كثير من الاحيان لا يخلو من الشطحات والمتناقضات والاستطرادات والاسترسال الى ما هو أبعد من الدائرة التى تدور فيها حركة المسرحية فلانه يضيف الى رؤيته للعالم المتهاوتر وغير المتماسك التى يعبر عنها من خلال الفارس - يضيف خيالات الحلم والسحر أى المعرفة الطلية للعالم بكل أعاجيبه وبشذائعه المخيفة .

كثير من مسرحيات أوديبيرتى تنم عن الدهشة التى يحس بها الشاعر ازاء معاناة اللغة والطبيعة والكائنات . ويتفتح هذا الاحساس السريالى النضر فى أعمال مثل « الامبلور » و « نساء الثور » و « العيد الأسود » و « الصقر الصغير » ويكفى ان نضرب مثلا على ذلك ببعض الفقرات مما جاء على لسان « الصغير » فى مسرحية « العيد الأسود » وعلى لسان الابن الشاعر فى مسرحية « نساء الثور » والحق انه عبر كل مسرح أوديبيرتى تنبض خفقات رقيقة ، ويتسرب شعاع من نور رفيق يضىء اضائة حانية ارجاء السجن . هناك على الدوام بصيص من الضوء ، ثمة مخرج للخلاص ، مهما كان بعيدا وخارجا عن متناول أيدي البشر .

وتزهر فى مسرحيات أوديبيرتى اغان عديدة ، رقيقة حانية تارة ، غريبة ساخرة تارة أخرى ، مفهومة تارة ويغلفها الغموض تارة أخرى . بل ان أعمالا مثل « التانيم » ترقى الى مستوى « المسرح الغنائى » . و « الصقر الصغير » يسميها أوديبيرتى نفسه « اوبرا متكلمة » والواقع ان أوديبيرتى قد أولى الغناء اهتماما كبيرا . فهو يعتقد انه من خلال شخصياته يمكنه ان يؤثر فى المتفرجين ، وهذه الشخصيات عندما تنطق بالكلمات ، عندما تستخدم حناجرها ، فان امكاناتها لا تقف عند حد القاء الشعر ، بل انها ترقى الى مصاف الغناء . ان الشخصيات لاتؤدى العمل المسرحى فحسب ، بل هى تشدو به أيضا .

ان أوديبيرتى يريد بذلك ان ينفذ الى أعماق الانسنان ، أن يمس شغاف قلبه . وعن طريق الصوت الذى ينطق بالكلمات أو يتغنى بها يرجو الوصول الى التأثير على المتفرج المستمع . ان الأوبرا ، والأغنية ، والمسرح ، مفاهيم متقاربة ومتداخلة فى تصور أوديبيرتى للفن . بل انه تحت تأثير السينما التى استهوته كثيرا وكان من كتاب النقد السينمائى فى المجالات ، أراد ان يصل بالمسرح الى مفهوم « المسرح الشامل » الذى يجمع الكلمة والغناء والرقص وغير ذلك من المقومات التى تجعل العمل المسرحى عرضا متكاملا يبهى المتفرج ويأسره ، فيشارك فيه بكل حواسه . ولا يقتصر العمل على أن ينفذ اليه من خلال مضمون عقلانى فحسب ، بل من خلال « الايقاع » على الاخص . ويبدو من ذلك مبلغ تغفل تأثير انتونين آرتو فى تكوين أوديبيرتى الفنى . وقد كان هذا الاخير يكن لذلك الرائد الذى مات غير مفهوم من غالبية جيله أكبر التقدير . ويتصف مسرح أوديبيرتى - على حد قول ميشيل جيرو - بطاقة من « التدفق الايقاعى » وهو مثل موليير ( ١٦٢٢ - ١٦٧٣ ) - الذى كتب أوديبيرتى دراسة مستفيضة عن مسرحه عام ١٩٥٤ - قد اهتم كثيرا بحركة النص على لسان ممثليه وبقدرته على التأثير فى مستمعيه .

ولهذا أيضا فقد كان أوديبيرتى واحدا ممن عنوا بالاسهام فى حركة خلق « المسرحية الاذاعية » كفن له صلاحياته الخاصة به، وقد كتب فى هذا الحقل « قلب من الجلد » التى اذيعت من راديو باريس فى ٤ ديسمبر ١٩٥٦ ثم كتب « الجندى ديوكليس » التى اذيعت فى ١٠ ديسمبر ١٩٥٧ . كما كتب « الصابرون » وهى قصيدة ذات صلاحيات درامية تلقى بمصاحبة الموسيقى .

وقد كان بالامكان ان تحيل التشاؤمية الجذرية فى أوديبيرتى - وقد قوت منها المعاينة الفظيعة للاحداث اليومية - تحيله الى فنان واقعى . مسجل للتعاسة الانسانية . ومع ذلك فان هذا لم يحدث قط ، فقد كانت نزعتة الشعاعية - التى تبدو فى سطورهِ النثرية كما تبدو فى ابياته الشعرية - منقذته وموصلته الى « مسرح الشعراء » وهو المسرح القادر - على حد قول مالارميه - على « بعث الاسطورة الكامنة فى كل مظاهر الحياة العادية » .

وقد انعكس انشغال أوديبيرتى بالاساطير القديمة والحكايات الخرافية فى أعماله المسرحية ، وفى مقدمتها العيد الأسود والأوبرا :



المتكلمة أو لاهبيروت والصابرون ونساء الثور على الأخص . كما كان أوديبيرتى مرهف الحس للماضى ، موقنا بأن ما من شيء يتغير حقاً . يكفى ان ينفض الغبار قليلا عن المعاصرين حتى تبدو لنا شخوص قديمة ، بل وموغة فى القدم . وقد ذهب أوديبيرتى الى حد الايمان بانه ما من شيء وما من شخص يزول أو يتلاشى خلف الافق . ان ذات المشكلات تعرض وتثار زمنا بعد زمن ، وتعطى لها ذات الحلول المتضادة . ان الحاضر والماضى والمستقبل لحظة واحدة ، وكل الأزمنة تصب فى بعضها بحيث لا يفهم كل منها الا بالآخر . على ان مسرح أوديبيرتى ليس مسرحا تاريخيا رغم كل اللمسات والديكورات التى يزخر بها ، انه يستخلص من التاريخ فحسب وحوشا وملائكة ومردة يكسوها حللا زاهية ويجرى على لسانها خليطا من الغنائية الشعرية والخطابة المتأججة . وفى ذلك يقول اندريه دى بايسك ( فى مؤلفه « مسرح اليوم » طبعة ١٩٦٦ ص ٩٣ ) عن أوديبيرتى انه « صائد اشباح فيما بقى من غابات الخيال العذراء » ان الحياة بكل متاعبها وآلامها تتحول بين أنامل أوديبيرتى الى حكاية خرافية . وبسحر الكلمات المبالغية دواما يجمع أكثر الصور تباينا وتشتتا فى رباط يوفق بينها فى نوع من التآلف الموسيقى ذى ايقاعات سحرية . قد لا يكون مدلول كل من الزمان والمكان فى أعمال أوديبيرتى أقل تحديدا ودقة مما فى مخيلة الفيلسوف أو عالم الطبيعة . ولكن أوديبيرتى فى مسرحه لا يريد أن يخط نتيجة حائط ، بل أن يدبج عملا فنيا تمتزج فيه كل درجات الانسان فى وحدة هائلة تمتص الشر وتبذره . ولهذا أيضا كان الشعر هو الملاذ الممكن من الشفاء والترىاق الاخير للألم .

ان المسرح - كما يقول روبرت ابراشد فى مقاله عن أوديبيرتى - هو المكان الذى ينتصر فيه أصحاب الخيال الواسع ، حيث تجد اللغة أقصى مراتب حريتها ، ويحور العالم على ما يهوى الفنان الذى يقدم للمتفرج الواقع على ما يمثله هو . واذا لم تكن تؤمن بقدرة الخيال فعليك الا تقترب من مسرح أوديبيرتى لانك ستجد فى هذا المسرح أشياء على غاية من الغرابة : ستجد التنكر والاستخفاء والمفاجأة والتحويلات الأريبة . ستجد الشخصيات تزدوج وتتداخل وتغير فجأة من جلدها وتخرج من اطارها ، مثل السيدتين فى مسرحية « مضيفة النزلاء » وفى ذلك يقول أوديبيرتى : شغلت على الدوام بذلك الانحباس الذى يعانى به المرء فى إطار شخصيته . وتساءلت عما اذا كان لا يستطيع حقا ان يعود الى شخصيته من جديد فى زمان آخر غير زمانه . هل يوجد المرء حقا مرة



واحدة ؟ ! - وكما نجد هذه التساؤلات فى رواية أوديبيرتى « القبور لا تقفل جيدا » نجدها كثيرا فى مسرحه • ونجد الاجابات عليها مرتبطة على حسب الاحوال بأكثر أساليب الجنيات فعالية • ولنستمع الى بليز يقول فى مسرحية مفعول جلابيون : « اننى أجهد نفسى لأوضح لك الأمر • صنعت الحياة من أوهام • الا تحس أبدا ذلك الاحساس المزلزل بانك على وشك ان تحيا الحياة التى سبق لك ان عشتها ؟ » ويرد عليه القبطان « انه أمر غريب • • حدث لى ذلك • • » وتستطرد مونيك قائلة « ويحدث لنا فى بعض الاحيان ان نلتقى عند مفرق الطريق بصديق خيل لنا اننا رأيناه منذ برهة وجيزة فى هيئة من لا نعرفه • • هذه الظاهرة التى تطرح قضية الزمن ، وضحاها لنا » وفى موضع آخر تقول مونيك « هذا العقد القبيح • • يربطنى بماضى • ان الماضى يجعل من الحاضر هدية • ويجعل الحاضر من الماضى شيئا مضى • • »

ومثل جليدروود يتوق أوديبيرتى الى الحرية ، ويعجز عن أن يطبق تزمتم المسرح التقليدى ، وبذلك يدخل فى زمرة كتاب مسرح الطليعة • على انه يقول عن مسرحه « انه أدب ولكن أصدقائى ، وفى مقدمتهم جورج فيتالى ، يرون انه يتمتع بصلاحيات للتمثيل » ولهذا وجدنا أوديبيرتى شديد الاعتزاز باللغة متمسكا بها ، فالكلمة هى السيد الأول فى مسرح أوديبيرتى شأنه فى ذلك شأن معاصره هنرى بيشتيت الذى يعتبر بدوره اللغة ملكة متوجة ، ولا يريد ان يقدم سوى « قصائد مسرحية » •

وكثيرا ما يستغرق أبطال أوديبيرتى فى مونولوجات طويلة تقودنا عادة الى أعماق الشخصية • وهذه نتيجة مترتبة على اعلائه من شأن اللغة ، وهى لا تخلو من بقع وظلال ، ولكن بغير هذه الظلال تصبغ الشمس الساطعة لاتطاق « وحصيلة أوديبيرتى اللغوية كبيرة ( راجع فرانز هيلينز فى مقالته بعنوان « تتابع الرؤى وتعددتها » ) وذوقه مبتكر ، ينفر من الصيغ المألوفة ، ومما هو سريع الانفضاح • ويتميز أسلوبه بالقدرة على خلق الصور الشعرية التى تضيف على اللغة تجددا وحيوية • وهو يطعم أسلوبه باشتقاقات من اللغة الشعبية تضطرم فى تركيزها وكثافتها حيوية العواطف والاحاسيس التى كثيرا ما تقتلها الصيغ القاموسية • وقد كان أوديبيرتى قادرا فى اشاراته الى الطبيعة أن يفجر صورا تذكر القارئ بجنان خيالية رائعة لا يقوى على وصفها الا من كان فى ثراء المصور البدائى هنرى بوسو • وعندما يتكلم أوديبيرتى عن الحب تنفتح صور وايحاءات تشهد بقدرته على الكتابة الخلاقة •

## المبحث الرابع : قراءة فى ثلاث مسرحيات لأوديبيرتى

### أولا : الشر يستطير

لا تمجد هذه المسرحية الشر كما يتصور البعض مخطئين. استنادا الى ظاهر النص - بل هى فى الواقع تمجيد رائع وحصيف للخير . ولكن المؤلف يحاول أن يعرض الخير فى مفهومه الصحيح . . انه يريد ان يقول ان الخير الجدير بالتقدير ليس هو الخير الساذج ، بل هو الخير الذى يحثك بالشر يدخل معه فى تجربة مريرة فلا ينصقل الخير ويتألق ويعد خيرا حقا الا اذا دخل فى صراع مع الشر ، وأصاب الخير منه جراح وطمعنا . . فانه عندئذ فحسب يعى الخير ذاته ، ويصير مفهوما جديرا بالاحترام ، مفهوما انسانيا يستأهل الانحناء امامه اكبارا . له . هذا هو الخير الذى ترمز اليه وتجسمه الارىكا فى المسرحية فهى تقول لفرنان لقد افقدتني سعادتي كطفلة واكسبتني السعادة كامراة . انها فى طريقها الى الملك بارفيه للزواج منه حتى تصبح ملكة تنعم بصحبة الوصيفات وملبس الحرير والمجوهرات - كانت آنذاك الخير الساذج، الذى لم يدخل بعد فى تجربة مع الشر . ولم ينتصر الشرفيها بل تحول الخير من خير خام الى خير ناضج . وربما كان استثناء الشر بالمخاتلة والقتل والرياء والدسائس وطمعنا المسددة الى الارىكا الصبية هو الذى جعل الخير يتطور فيها وينصهر ، ومكن مفهوم الخير الناضج المثمر من ان ينتصر . فالارىكا لا يمكن ان تكون شريرة وهى تفكر فى اصلاح مملكتها وتطويرها الى بلد ينعم بالرفاهية والرخاء . كل ما هنالك انها تحولت من الارىكا الصبية الغريزة التى تنعم بالبطاح الشاسعة التى تركض فيها الجياد الى الارىكا الناضجة التى تتوق الى القمح الاصفر يغطى المستنقعات بعد تجفيفها .

ان الخير هو الذى ينتصر فى النهاية . . كل ما هنالك - على حد قول الارىكا - « اننى كابنة ملك كان يجب على أن استحوذ على السلطة ولكن ماذا سأفعل بها ؟ اننى سأحول بلدى من بلد متخلف . . مجذب . . فقير الى بلد تجفف مستنقعاته وتزرع أرضه قمحا تحمل له السفن الى انجلترا . . ويعود ثمنه بالخير والرخاء على البلاد التى لم يكن يعمل لها من قبل حساب » ستحاول الاميرة اذن بعد أن تفتحت عينها على الحقيقة . . ان ترقى ببلدها الى مستوى البلاد الكبرى . . مثل دولة الغرب ودولة اسبانيا .

ان المسرحية وان كانت تجرى على مستويين سواء فى الحديث

والتكلف ، ومتخلص من الطهارة المفتعلة . انه خير يفتح عينيه جيدا ويحملك في الشر . ذلك الشر الذي زلزل بطعنته المذهلة أعماق الأميرة البريئة ، الاريكا التي كانت تعتقد اعتقادا ساذجا انها الطهارة والخير كله . وان كل ما يدور حولها انما يسير على أسس من الفضيلة والعفة . انها تقول لفرنان لقد قتلت في البنت الغريرة ولكنك ولدت في المرأة مفتوحة العينين على ما يعنيه الفعل الانساني . ان الفعل الانساني قبل ان يكون خيرا أو شرا يجب أن يكون معرفة وتفتحاً . ولئن كسر الشر في الانسان القشرة الخارجية الصلبة ، فلكي تفروح رائحة الثمرة الذكية العطرة . ان الاريكا ان تنادي في أخريات المسرحية « الشر يستطير . الشر يستطير » فهي انما تسخر من كل أولئك الذين آذوها ، وطعنوها بشرهم وجشعهم واطماعهم في الصميم ، أو بعبارة أخرى من الذين كسروا قشرتها الخارجية . وهي ان تقول ان الشر يستطير . فهي تعنى « فليكن شركم متناهيا . وانى أشكركم عليه . لقد فتح عيني ، فولدت من جديد ، ولكنه من اعماق الخير لم يصب مقتلا ، ولتذهب قصوركم وعروشكم ومعاهداتكم ومصالحكم الى الجحيم ، فقد تنبّهت الى ان بلادي يجب أن يعمها الخير » .

كان الدرس الذي تلقته الاريكا في الحق قاسيا فقد استبان لها ان كل من أحاطوا بها . وكل من وثقت فيهم تظاهروا أمامها بالحب والولاء ، وكانوا يعملون في التجسس عليها ، وفي افساد خطط زواجها لحساب شرطة الغرب ، حتى ذلك الشاب « فرنان » الذي قال لها من كلمات الحب ما صدقته ولصقت باعماقها ، وحتى الملازم المعين لحراستها بل حتى - وعلى الأخص - مربيتها « تولوز » التي رسم أوديب رتي شخصيتها كما رسم شخصيات كل من أحاطوا بالاميرة الاريكا باتقان يستاهل الاعجاب ، ويجعل من مسرحيته هذه نموذجا رفيعا في الأدب المسرحي قديمه وحديثه .

وقد كان من الدروس التي تعلمتها الاريكا أيضا ان الخير يضار أبلغ الضرر من الطراوة والميوعة التي قد تلصق بالانسان الخير . ان تكون خيرا بحق يحتاج منك الى قسوة وصلابة ، وإلى مراوغة وحنكة لا تقل - ولو ظاهريا على الأقل - عما في طباع الاشرار من قسوة وصلابة ومن مراوغة وحنكة . ان فرنان سيستخدم دهاءه الذي كان يستخدمه من قبل في خدمة الشرطة السرية - سيستخدمه في خدمة أهداف التقدم والنهضة لدولة « كورتيلا ند » الجديدة . وعندئذ ، سيكون الخير في



تلك البلاد أصليب عودا ، وأطول بقاء فالخيريون الايجابيون يتعدون طور السذاجة التى يكونون عليها فى حالة الخيرية السلبية التى كانت فيها الارىكا أول الأمر وتجاوزتها الى الخيرية الايجابية عندما انضجها احتكاكها بالشر .

ان الخير الذى يراه أوديبيرتى جديرا بالاعتبار ، قابلا للبقاء هو الخير المفتوح العينين على الشر ، حتى يحذره ويأمن جانبه ، ولا يتيح له الفرصة ان يلتهمه ويهدمه .

ويقول أوديبيرتى فى مسرحيته ان الشر لا يمكن ازالته ، نهائيا والقضاء عليه . فهو يجرى فى كل الانحاء ، دون أن يكون أحد بقادر أن يصيبه فى مقتل . ولكن الذى بالامكان فعله هو ما أقدمت عليه الارىكا فى النهاية ، بعد أن اختبرت الشر ونضجت . هو أن تعمل له حسابا ، وان تضعه فى اعتبارها لا احتراما له ، ولا ادعاء بانها قادرة على ان تتحداه وتقضى عليه نهائيا ، بل أن تستمد من وجوده عضدا وقوة ونضجا وخبرة للمضى فى طريق الخير الذى هو معدنها الدقيق والاصيل . ان أوديبيرتى يسخر ويحذر من السير فى هذا العالم الضارى الكاذب المتربص بعيون مغمضة . يجب أن تخوض الروح فى طينه وعطنه ومستنقعاته . وأن تعمل حسابا لكل خطوة تخطوها . قد تتلوث به ولكنها من وجوده تعرف كيف تسير .

وعندما تنحى الارىكا الملك العجوز صاحب العكاز عن عرشه لتحل محله وتطلب الولاء لها ، فلان ذلك الملك العجوز يمثل علاقة بالشر ، تتيح له ان يستفحل ويزداد ضراوة . انه ذلك النموذج الذى يرضى أن يبيع للشر كل شيء ، حتى شرفه ، مقابل بضعة دريهمات تدخل جيبه . انه يمثل اللا أخلاقية فى أحلى صورها وان بدا للعيان غير ذلك .

ان ما ينبه اليه اوديبيرتى هو أن الخير يجب أن يحكم بدوره خطته وان يضبط ايقاعاته وينظم صفوفه . ولا يجسوز ان يبقى الخير غريرا ساذجا معتمدا على مجرد البراءة والسذاجة ، فهذا خير قصير الأمد سريع الاندحار امام الشر الذى يتطايّر مثل الشرر . لا يجدر أن يكون الخير هشيمًا هشًا تسرى فيه النار بسرعة وبلا مقاومة . ان هذا الهشيم هو صورة للخير الغريير الساذج الذى كانت عليه الارىكا قبل أن تنصهر فى بوتقة التجربة . يجب ان يأخذ الخير درسا من الشر الذى ينظم



صفوفه ممثلا فى ذلك الاخطبوط المحكم المسيطر الذى هو شرطة دولة الغرب التى يتحدث عنها فيرنان موضحا لنا الى أى حد تحكم دولة الشر نظمها ، بينما الخير يواجه كل هذا التخطيط السرى المحكم أعزل لا حول له ، فيتردى فى برائته • يجب بحسب المعنى الذى توصلنا اليه مسرحية أوديبيرتى الا نكتفى بأن نكون خيرين ، بل يجب أن نبني صرحا شامخا من النظام جوهره الخير • يجب - بعبارة أوجز - الا يقتصر الخير على أن يكون معنى مجردا - بل ان يتجسم فى أنظمة وقوانين وإدارة قوية فى خدمته • وهو ما استحال اليه الخير فعلا ممثلا فى الاريكا • • ولنستمع اليها تقول فى اخريات المسرحية سوف تنمو أعواد القمح عاليا ، منذ الآن ، على أرض بلادنا التى يبخسون قدرها ، سوف يكون لدينا مستشفيات وثكنات ومعاهد • • ستفجر المخازن من كثرة القمح • • سيكون لدينا مدافع ورجال جمارك وقساوسة • •

اذن ، فلم تكن تجربة الاريكا مع الشر تجربة مخففة ، وغير ذات مغزى فى النهاية ، بل كانت درسا يفتح العيون على ما يجب ان يتخذه الخير لنفسه من احتياطات ، وما يجب ان يقيمه لنفسه من نظم وأجهزة • يجب ان يتحول الخير - مثلما كان الشر فى دولة الغرب العظيمة - الى نظام وطيء الاركان ، وهو ما دعت اليه الاريكا رجال مملكتها منفتحة بذلك على أمل فى مستقبل أفضل ، وانسان أصلب عودا فى مواجهة شر لن يكف عن نصب شباكه •

### ثانيا : الصابرون

« نبع الجديان » هى الأم التى تخاف على ابنها الوحيد « زهرة اللؤلؤ » من أن يذهب ضحية الحرب الدائرة دون ان تفهم لها معنى • وعندما يقبل الجند الى بيت الخزاف تحاول جامدة ان تخفى ابنها وتتمنى ألا تكون قد ولدته حتى يظل آمنا فى رحمها •

وقد عاش زهرة اللؤلؤ صبيا فى دكان المعلم العجوز ينفذ التراب عن مشغولاته الخزفية • ويستمع الى حكمه وفلسفته ويشترك فى اللعب مع العجوز وابنته ناسيا التى يحبها زهرة اللؤلؤ ويتمنى ان يفعل أى شىء يكسبه رضاها •

وعندما يذهب « زهرة اللؤلؤ » أو « جان » الى الحرب ارضاء لصديقة طفولته ناسيا تصب عليها الأم العجوز « نبع الجديان » لعناتها

فتقول لها « ناسيا ، انت ، يا أيتها الضفدعة العظنة ! انت . أنت السبب .  
ولو كان لى أسنان لغرستها فى ردفك » وتمضى الأم جزعة تسأل الغادين  
والرائحين عن ابنها فيسخر منها الناس قائلين « ابنها ! ماذا تظن هذه !  
الابناء جميعا ، أين هم ؟ لم يبق من الابناء أحد . ما من ابن بقى »  
وهكذا تتحول مشكلة « نبع الجديان » الى مشكلة عامة تخص الامهات  
جميعا . وفى هذا تقول للجنرالين هوم وهوج « وددت ان تحدثكما امهات  
أخريات كما أحدثكما أنا ! تسمعانهن ، على ما أرجوه ، فى كل الأرجاء ،  
هذه تزمجر ، وهذه تولول ، وهذه تصرخ . الأمر قاس . أتسمعان  
النحيب ؟ كل منهن تستجدى ابنها . والابناء يطالبون بما فقدوا من  
أعضائهم . ذراعى ! ساقى ! ركبتى ! كم من حساب عليكما ان تؤدياه .  
أحس بالخوف . أحس بالخوف من أجلكما . . . ان شقائى كبير بحجم  
الارض كلها » وترفض « نبع الجديان » ان تجرى لابنها مراسم التكريم ،  
التي تجرى للجنود القتلى كما ترفض كل تعويض وتحادث ابنها الميت قائلة  
« تعال ، يا بنى ، تعال مع أمك . سأنام الى جوارك . سنبحر جذبا الى  
جنب ، وقد ادار كل منا عينيه نحو الآخر » .

أما ناسيا فهي الفتاة التي تتحول سريعا من صبية غريبة تلعب  
العباب الاطفال مع جدها العجوز الى امرأة انضجتها الاحداث . وتقول  
لرفيق صباها زهرة اللؤلؤ « البنت فى سن السادسة عشرة يكتمل نضجها ،  
أما الصبيان فلا يزالون فى هذه السن أطفالا رضعا ! » وتستهرى ناسيا  
مظاهر القوة البراقة ، الاسلحة والخوذات والشارات والوسمة . وعندما  
يدخل الى بيت جدها كل من الكولونيل هوج والكولونيل هوم ، فانها تنبهر  
بمظهرهما ومنكبيهما العريضين وتسكر بكلامهما عن الأوامر التي  
يصدرانها والمعارك التي يخوضانها . . وتغرى صديقها الوديع « زهرة  
اللؤلؤ » ان ينخرط فى سلك الجندية ايا كان الجيش الذى سينضم اليه ،  
يكفى ان تراه لابسا خوذة . وينزل الصبى الرقيق على رغبتها كى يفوز  
بحبها ويقول لها وهو يغادر بيت المعلم العجوز « سأفوز بخوذة : ناسيا ،  
عندما أفوز بخوذة هل ستقبلينى ؟ خبرينى ، هل ستقبلينى يا ناسيا ؟  
هل ستقبلينى ؟ » . ولا يأبه الصغير لتحذيرات العجوز الذى يقول له  
« لا ترحل . سيكرهونك على التعذيب . جان ، ما ابتغت يداك التعذيب  
يوما » وعندما يسأله العجوز سؤالا اخيرا « لكن لماذا هذا ، يا صغيرى ؟  
لماذا ؟ » يقرر له « كى تقبلنى . هاك السبب ! » .

وتمضى ناسيا مع الحرب ، تنضج على نارها ، وتغنم منها . تغنى

أغاني الجند • وتبيع جسدها وارزما للجميع • فهي كما تقول « بلا قلب »  
الارز يجلب المال والمال يجلب الارز » وتقول « نبع الجسديان » للمعلم  
العجوز عنها « بنتك الافعى باعت ارزها • تقلب بين يديها مالا وفيرا »  
ويقول العجوز لناسيا متحسرا « بالأمس كنت ، يا صغيرة ، بالأمس كنت  
تناغين دميته » فتقول له ناسيا « نار الحرب تنضج النساء • كسبت بأرزي في  
أمسية واحدة أكثر مما كسبته انت من اطباقك الخزفية منذ أن بدأت العمل • »  
ما عادت ناسيا تؤمن بشيء الا بالشرة والكسب الحرام • وينفخ المؤلف  
فيها نفحات الشر والقسوة التي لا تخلو منها طبيعة المرأة رغم ما يبدو  
من رقتها • انها حواء التي اغرت آدم على التردى في المعصية ، وهذا  
ما فعلته ناسيا بزهرة اللؤلؤ • ولكن ناسيا التي لم تستمع الى نصيحة  
جدها العجوز عندما قال لها محذرا « ناسيا ، يا بنيتي الصغيرة ، هذه  
الاسلحة مليئة بالعذاب • فيها يتجمع الشقاء ويتركز متاهبا ان يثب الى  
الجسد التعس • تدفع في النهاية ثمن زلتها الكبرى ، وهي تحمسها  
للحرب ، واعجابها بالمحاربين • ان لا يلبث ان يعود القائدان هوم وهوج  
الى بيت الخزاف وقد عقد بينهما هدنة قصيرة يتفقان فيها على تقسيم  
الاقاليم التي يتحاربان من أجلها ، ويتخذان من جسد الفتاة خريطة  
لهما • يقول لها هوم « استلقى يا فتاة على هذا الحصير » ويردف هوج  
قائلا « كونى فخورا • تحت انظارنا ستمثلين الأرض » ويرقد الجنرالان  
ناسيا على الحصير • ويمضيان يقتسمان الأرض بطرفي سيفهما ، يشقان  
بينهما جسد الفتاة الراقدة • يقول هوم « تتبع الخط الذي اشقه • انى اخذ  
ما هو ممتد من هنا الى هناك » وتصرخ ناسيا « احس بانى تمزقت تماما • •  
انى آدمى • • آدمى • • » ويقول المعلم للقائدين « انكما تقتلانه • •  
تمزقانه • سيفكما يغذبان مثل فكين مفترسين » وتلفظ ناسيا انفاسها  
الأخيرة وهي تقول « اتفق السيفان على النفاذ الى القلب • عرفت ان لى  
قلبا فى اللحظة التي افقده فيها • كل شيء يضحى سوادا • »

ماتت ناسيا كما مات من قبل زهرة اللؤلؤ • فالحرب لا تدع أحدا  
على قيد الحياة، سوى الجنرالات الذين يتبارون فى لعبة لا يعرفان بالضبط  
لماذا يلعبونها سوى انهم يشبعون بها شهوات حمقاء •

ويقرر المعلم العجوز الذى يأمل فى تغريد عصفوره الخزفى ان يضع نهاية  
للآلام البشرى يقرر ان يضع النهاية بنفسه ويقول « رأيت البيوت تتقاطر  
مهدومة مثل البهائم تحت وقع العصا • رأيت الجموع تجرى مثل نهر  
استبد به الخوف • رأيت من يموت • وليس الموت شيئا ذا بال • رأيت



من يتعذب وليس من الممكن أن يكون العذاب شكلاً من أشكال الخير .  
فلتنفجر هذه القنبلة » .

ويعود يقول لنا المعلم العجوز من عالمه الآخر « كان الأمر ومضة .  
كان مفاجأة . . رأيت الموتى وقد ارتسمت على وجوههم أعمار الحياة  
لكلها . يجرون نحوى . وقد امتلأت أيديهم بالعذاب وقصائد الشعر ، وأنا  
ميت بدورى . . أوجد فى مكان أجهله . . مسات الجنرالات ، ومع ذلك  
فالحرب . ماضية فى كل مكان من حولى . . » .

احتفظ المعلم الفنان على الدوام فى قلبه بأمل كان هو عزاءه  
وسلواه . . أن فى متجره عصفورا ، من عرفه الى ذيله أبدع صنعه ، بلا  
خلل ، من خزف ناصع البياض يتلألأ لرائيه ، وهو أبسط وأنقى ألف مرة  
فى شكله من شكل الدبابة الزاحفة كالجرادة ومن شكل الطائرة المزمجرة  
فى السماء كالنمور الغاضبة . . انه انن أقوى من كل ادوات الدمار ذات  
القوة الهائلة وهو أقوى منها ليس لأنه عمل فنى فحسب ، أبدعته انامل  
فنان ولكن لأن هذا العمل الفنى ينطوى على أمل أو قدرة ، ذات يوم ،  
سيغرب هذا العصفور من تلقاء ذاته ، سيغرب ذات يوم باسطة جناحيه  
الوضيئين وسينطق بالخلاص . وفى ذلك اليوم سيموت الشقاء . ولكن  
أى يوم هذا ؟ انه غير معروف ولكن « ربما عندما يضحى جبل الألم من  
الضخامة بحيث يقوى أن يحمل على كاهليه عظمة الغفران . . » .

ويخاطب المعلم العجوز عصفوره قائلاً : « ياسيدى العصفور يامن  
تسمعى ، منذ اليوم الذى صنعتك فيه كل أولئك الذين يتعذبون فى الطرقات  
يجب أن يشفوا مادمت على قيد الحياة ، ياايها الشئ المخيف الخالص ،  
يا ايها العجيبة الهائلة ، شكل فيك الاغنية من أجل الحب . اطرده الرعب  
والجنون بعيداً فلا يكون لهما عودة . ياسيدى العصفور ، أجب ، كى  
اسمع صوتك ، فليطلق صوتك وليمنح الشفاء . غن ايها العصفور ،  
غن ! وليتحقق العقاب الذى لا اسم له وليحطم صوتك الكابوس الذى  
تدور فيه ! غن ياسيدى العصفور » .

ويتأمل المعلم أحوال العالم فيقول « هذا العالم كتلة من الشقاء .  
يجب أن ينفجر فى النهاية . » ويجرى المعلم العجوز مقارنة بين الواقع  
والفن فيقول العالم مع ذلك باق هناك البروق والشقوق والحفر هى النسيج  
الذى يتكون منه العالم . . يعجبني فى مشغولاتى الخزفية انها تعرف كيف  
تسلم من الخدوش . يامشغولاتى الخزفية ، انت يارفيقاتى ، ويا أخواتى ،



لا عمل لكن الا ابرازكن - بفضل المقارنة بين النقيضين - مافى الشر والشقاء من دمامة • « ولكن الخزاف العجوز يعود فيتحسر على عجز الفن عن طرد الشقاء من هذا العالم فيقول « وانت ، ياسيدى العصفور ، يامن أنت اكثر وضاءة من لازورد النجوم • ولست أقل قيمة وقدرة على التوازن والتصميم من أجنحة الطائرات السفاحة • أنت ، انت ، ياسيدى، لم تطلق رنين صوتك الذى يجلب العزاء « ويمضى الخزاف فى حصرتة من عجز الفن عن تحقيق السعادة والعزاء للبشر فيقول « لست سوى قليل من الطين وقليل من طلاء خزفى • ان روحى ابدعتك ، ويدي شيدتك • ولا زالت ليدى القوة ان تدمرك • « فتجيبه ناسيا التى حنكتها التجارب بعد ان خرجت تلتقى بالجنود وتغنى اغانيهم السمجة الحزينة وايضا لتبيعهم ارزها وجسدها • « جدى • انت مجنون ، بالطبع اتسه لا يغنى • • هلا تركته وشأنه • • انك ترى انى أقوى منك » •

ويصل الأمر بالمعلم العجوز وقد تضاعل ايمانه بالعصفور ان يقبل ان يهبه للجنرال هوج فيقول له « لو اردت هذا العصفور الصموت الخداع فانى اعطيه لك • خذه » ولكن هذا العصفور او هذا الامل يصعد حتى فى مواجهة الموت والدمار الشامل فقد شرخته القنبلة التى فجرها المعلم العجوز حتى يضع نهاية للشقاء الانسانى « لكنها لم تدمره » واذا يابى عليه التفريد فلأن الحياة بكل شقائها وسوادها لا تكون ذات وجود بغير انتظار الأمل وتوقعه •

نجد فى مسرحية « الصابرون » تطبيقا لعدد من الأفكار الرئيسية التى رأيناها فى مسرح أوديبيرتى بصفة عامة ، فالمسرح ليس هو الواقع بل انه « عالم الاكاذيب المصرح بها ، عالم الايهام المقبول • « وفى « الصابرون » نجد حقا هذا العالم « من الاكاذيب المصرح بها والايهام المقبول » ونسمع فى جنباته حوارا متقن التلوين مفعما بالخيال • لايلجا فيه المؤلف الى التعبير المباشر بل الى أداة الشعر ، فيقيم أفكاره ورؤاه فى صيغ غير مألوفة تشحذ الخيال ، وتبعث على التأمل ، وتحمل على الوقوف أمام العبارات فى استجلاء دلالاتها التى تتعدد فى بعض الاحيان حتى تثير فى قلب المستمع الرعدة التى يحققها الشعر الجيد • ولهذا فان « الصابرون » مثل اعمال أوديبيرتى يصدق عليها وصف «السهل الممتنع» فهى تبدو سهلة البنيان سلسلة المنطق ، ولكنها مغزولة فى براعة بشتى الالوان والأضواء ، والأصوات والصور • مما يجعل لهذه المسرحية عند استيعابها ايقاعا خاصا اجاد أوديبيرتى تحقيقه • ومن حوار منثور تهب

تسمعات الشعر ونغمات الموسيقى • حتى انه يصف مسرحيته «الصابرون»  
بانها « قصيد انشادي » لأن اوديبيرتي كما رأينا يدخل في زمرة شعراء  
المسرح الحديث •

وهذه المسرحية بدورها تعالج الموضوع الذي لا ينضب معينه عند  
أوديبيرتي وهو الصراع بين الخير والشر ، والأمل عبر اكوام من الاشلاء  
الانسانية والخرائب التي هدمتها القنابل • وعلى الرغم من سحب  
الدخان السوداء التي تكتنف العالم خارج بيت الخزاف فلازال اهل البيت  
يلعبون ، ولا ينسون طفولتهم • بينما بلغت الانسانية خارج البيت اقصى  
درجات شيخوختها وتدهورها ولكن لازال الأمل قويا في أن يغرد العصفور  
الخزفي • بصوته الذي سيمنح الانسانية السلام ويطرد عنها كل الهموم  
والشرور • على ان الداخل لايمكن ان يقف منفصلا وعندما خطا اهل  
الخارج داخل البيت جلبوا معهم الخراب والاحزان •

ويتجلى في « الصابرون » ما سبق ان قلناه عن مسرح اوديبيرتي  
بصفة عامة من لامعقولية الوجود وهزلية الحياة • وهزلية الحياة هنا تظفر  
بمروعا ودما ، وتنطوي ادانة لأولئك الذين يحيلون الحروب الى لعبة  
برهنية لتحقيق اطماعهم الزائلة • يقطعون في سبيلها اوصال الانسانية ،  
ويخطون على جسدها بأسنة الحراب والسيوف نزواتهم دون اكرث  
بصرخات ذلك الجسد الذي يتمزق تحت وطأة سئابكهم • وهل اكترث  
هوج اوهوم بأئين ناسيا وهما يتخذان من جسدها خريطة للعالم يقترسمان  
عليها اسلابهما وغنائمهما وكان لا شيء في الدنيا له شأن سوى ارادة  
صاحب السلاح !

وتتنطوي « الصابرون » أيضا على فكرة حببية الى المسرح الحديث  
بصفة عامة وهي فكرة « الانتظار » في جو كابوس قلق ، فالمعلم وأهل  
مشغله ينتظرون ان يطلق العصفور أغرودته فيزهر الزمان وتتبدد الرزايا  
والاحزان • ولكن هل غرد العصفور ؟ ويمضي المعلم فيتساءل الى نهاية  
المسرحية بل ولماذا يغرد ؟

وتقوم « الصابرون » على مقارعة بين عالمين ، عالم الواقع اللفظ  
وعالم الحلم والطفولة ، عالم اللفظاة وعالم الفانتازيا والشعر ، والمعلم  
ولاشك شاعر فنان • يصوغ قصائده مشغولات خزفية تجمع بين الدقة  
والجمال ، وأما هوج وهوم فهما رسولا الشقاء والتعاسة في هذا الوجود •

يتلذذان بالقتل والتخريب ، ويتباريان فى التدمير والقسوة ويبدوان مهرجين شريرين من مهرجى القوة الحمقاء .

ويستمتع أوديبيرتى حقا باستخدام اللغة فى مسرحية « الصابرون » ، ويصعد بها الى قمم عالية من الابتكار والطلاوة . ولا يبدو بحال مقتصدا فى استخدامها وتضحى هذه اللغة كلما اقتربنا من نهاية العمل انفجارا من البهارج الصوتية ينطوى على سكينة تتعدى حدود الوضع الانسانى الراهن بكل تعاسته . ومهما ادلهمت الظلمات فى ختام المسرحية فلا يلبث ان يتبدد الدخان الاسود وتبدو للمعلم رؤيا فيها من الخيال مافيهما ولكن فيها أيضا الكثير من الدعوة الى التفاؤل والتشبث بالخير الانسانى فعلى الرغم من جحافل الظلام فلا زال على الدوام هناك بصيص من نور وثمة خلاص . ونقف بذلك ازاء مسرح رمزى تحيطه غلاله أسطورية تجعله قابلا للعديد من التفسيرات والايحاءات .

ويطعم أوديبيرتى مسرحيته بالاغاني . وهو يعول كثيرا على الغناء فى أعماله المسرحية ويعتبر المسرحية فرصة طيبة لأن يبت الانسان اشجانه فى صوته الذى يسمعه الى جمهور المتفرجين ، فيمس شغاف قلوبهم . ولعل من أبرز مافى مسرحية « الصابرون » ايقاعها الدرامى المنضبط ولا يقتصر الأمر فى هذا المقام على الغناء بل ان الموسيقى - وهى موسيقى من نوع معين يتفنن أوديبيرتى فى وصفها والايحاء بها - تسهم فى بناء الايقاع الدرامى . والذى ينقذ أوديبيرتى من التردى بمسرحية « الصابرون » الى هوة التعاسة المخيمة على العمل كله هو نزعة الشاعرية . فهو وان كان يخوض بنا غمار المعارك وتتناثر الاشلاء وتولول الامهات فى طلب ابنائهن ، الا ان الجو الاسطورى للعمل يكفل له صفاء بلوريا لاتعكره سحب الدخان المتصاعدة من القذائف والحرائق ويبنى أوديبيرتى عمله على آفة البشرية منذ ان وجدت وهى الحرب والدمار . حتى لتبدو لنا شخوصه حديثة . بل وشديدة الحداثة وفى الآن ذاته قديمة موغلة فى القدم وهى بشر تحركها خيوط ماكورة . ان الحقيقة الواقعية تتحول بين يدي أوديبيرتى فى « الصابرون » الى حكاية خرافية تحكى الدهر كله .

### ثالثا : مضيفة النزلاء

« مدام سيركيه » بطلة « مضيفة النزلاء » شخصية مسرحية من ابتكار جاك أوديبيرتى لاتقل أصالة وطرافة عن شخصية الارىكا فى « الشر



يستطير « وتكاد هذه الشخصية تهتف بنا فتقول : أيها الرجال لا تسلسوا قيادكم للنساء ، ففي هذا الخطر كل الخطر ليس بكم فحسب بل بهن أيضا .

ان مارسيل تيين شرطى يتبع ادارة غريبة ، وربما متخيلة من ادارات الشرطة ، انه من « الشرطة الطبية » أو « القسم الطبى بادارة الشرطة » . وقد بنى أوديبيرتى مسرحيته على أن ثمة جرائم ترتكب بفضل وجود نساء مريضات بداء الجوع الى أن يبسطن نفوذهن على الرجال وسيطرتهن عليهم لمجرد ان يشعرون بأنهن يمارسن انوثتهن فعلا . وتتدهور حالة هؤلاء النساء عندما يجدن الرجال ينوبون بين أيديهن ، ولا يستطيعون مقاومة اغرائهن ، ويصل بهم الأمر الى الانتحار أو الى ارتكاب الجرائم التى يقترحنها عليهم ويؤمن اليهم بها مجرد ايماء وبهذا ينفتح باب كبير للجريمة ، وجب على الشرطة ان تتيقظ له ، وتواجهه باجراءات خاصة وقد تسلل الشرطى تيين الى منزل مدام سيركيه منتحلا صفة النزير العادى ولكنه فى الحقيقة جاء ليضع حدا لجرائم متكررة الوقوع بفضل حالات من الهوس العقلى تحدثها مدام سيركيه فيمن يلتقى بها من الرجال . وفى هذا يقول تيين « الاصلاحيات اكتظت ، والملاجىء ازدحمت . يصيب الجنون من الناس أكثر ممن كانت تصيبهم الكوليرا فى سالف الايام . والى هنا ، ماذا فعلنا ؟ لاشىء . تبين لنا الاحصائيات وثرينا سجلات الشرطة والمستشفيات ان الجسم الاجتماعى ينطوى على بؤرات نشطة للانهايار العقلى والفساد الخلقى . ولكافة هذا الانحلال وجدت السلطات العامة نفسها ملزمة بمواجهته كما تواجه أى مرض وبائى آخر . ومن ثم اخضعته لاساليب الكشف والمخالف الاجراءات الرقائية التى يتطلبها شلل الاطفال والسل الرئوى » . ثم راح تيين يعدد لمدام سيركيه حالات الجنون والانتحار ، وجرائم القتل التى تحتويها قائمتها . ويقول لها : اصدقائك يفقدون قواهم العقلية ، تجعلين من اصدقائك قتلة ، ايا من كان يحيا عندك ، يخاطر بحياته » . وبذلك يتضح أمامنا من جديد فكرة أوديبيرتى المحورية ، وهى صراع الشر ولا يغفل فى حالة مدام سيركيه حماقة الرجال الذين يلتقون بها ، فهى تقول « وددت أن أجد من يضغط على . كان مخيفا ذلك الفراغ ، ذلك الصمت ، تلك الصحراء . ما من شىء كان يصد ذلك الفراغ عني . فى كل انحاء ذلك الفراغ وجب ان اتعمد كما لو كنت أسقط بصورة مدوخة » . ويمضى أوديبيرتى فيوقع مدام سيركيه فى غرام من جاء للقبض عليها وابطال قدراتها الشاذة . بذلك ينعقد فى كلام مدام سيركيه خيطان يسود منهما



خيط الانهزام والمسكنة ، ويتحقق ذلك بالداء ذاته ! لدى الحفته بضحاياها وهو داء الحب . ولكنها تبدو رغم انهزامها والقبض عليها سعيدة بذلك ، فقد وضعت فى النهاية فى وضعها الصحيح، وضع المرأة التى تؤمر فتطيع، بعد أن كانت هى الأمرة المطاعة طوال الوقت ولنسمعها فى هذا المقام تقول « وجدت السعادة فى النهاية . أنا امرأة ولدت توا . . امرأة شابة شابة ظريفة محبوبية . أصبحت من الآن فى حالة حب . انى أحب وارتعد . . لا شك ان المرء يرتعد ما أن يحب . . قوتى ما عادت لى . . نظرات من عيني غريب تسيطر على نظرتى . . الرجال الذين أمتلكهم لا يحسبون أما الرجل الذى يمتلكني فهو وحده الذى يحسب » .

ان مدام سيرلكيه قناع ، شخصية داخل أخرى ، وهى تقول فى الفصل الاول من المسرحية « يا عزيزى ، فلنعرف أولا من نحن ، هل تريد أن تعرف ؟ فلنعرف أولا من أنا : قناع . اختنق . اختنق . ان الشرر يمارس لذاته . وأنا أمارسه .

ان ما يلزمنى هو شريك ، ملهم ، قادر ان يتجاوب ، يتجاوب معى . . . أبدا انشق عن طورى ، أصبح ما أكره أن أكونه أشد الكره . ومع ذلك لا اكف عن ابتغاء أن أكونه . أصبح امرأة » .

وهنا تبين لنا حقيقة مدام سيرلكيه . انها ليست مضيفة نزلاء ، بل هى باحثة عن شريك فى ارتكاب الجرائم . انها محروضة على الشر ، داعية إليه . تدفع كل رجل تلتقى به الى ان يتخلى عن طبيعته، وان يصبح مجرما ، كى تتلذذ هى بالجرائم التى لا تقدم على ارتكابها بسل تكتفى بالتحريض عليها .

وتبدأ بممارسة هذا التحريض على انطوان خطيب ابنتها كريستا التى تتحول بفضل وجود امها وسيطرتها عليها الى شخصية مخبولة غير طبيعية ، لا تعرف بالضبط ماذا تريد ان تفعل . ولكنها مختلة التقدير على أى حال . لا تأمن لامها وتعرف ان كل رجل يدخل البيت ولو جاء من أجلها يضحي فريسة للأم ، ويقع تحت عنفوان تأثيرها ، ما أن يرشف رشفة من أقذاح القهوة التى تتفنن الأم فى صنعها لهم ، فهى على حد وصف ابنتها لها « خبيرة بالاعشاب . دساسة سم » وتقول الأم دفاعا عن نفسها «ماذا أفعل فى السن الذى أنا فيه ؟ ماذا أفعل ؟ هل بإمكان المرء بعد كل جهاده الا يحب الصراع . هل عشاقى هنا مجرد ذكريات ؟ ان الليل لا زال بعيدا ، وان كان يقبل بخطى حثيثة ( بتأرجح ) لكن الحياة على الدوام بحاجة الى غذاء . اذن ، ما الذى يمنحها المرء اذا كان قد نال كل شيء ؟ » .

مدام سيركيه هذه المرأة الجميلة التى بلغت الخامسة والأربعين من عمرها ذات تأثير مزلزل على كل من حولها . حتى ابنتها ما عادت تعرف ماذا تفعل بحياتها أو ماذا تختار وبتوجيه من الأم على الدوام تهوى الرقص تارة والتمثيل والمسرح تارة والسينما تارة أخرى ، وتدرس بالمراسلة دون أن تصل فى كل هذه المجالات الى شىء ، فتدخلات الأم وتوجيهاتها تورثها ما يشبه الخبل ، وتعتزم أن تهجر البيت لتلقى بنفسها من أعلى جسر الى النهر وتغرق فى لجته وتلمح الأم الى أن مصير هذه الابنة مستشفى الأمراض العقلية .

ويبين تأثير الأم المدمر منذ الفصل الأول للمسرحية عندما يأتى إليها أنطوان الشاب الذى يريد أن يخطب كريستا ، ويتباهى أمام الأم أنه بمرتبه وقدره ثلاثون ألف فرنك سيستطيع أن يهيىء لابنتها حياة لائقة ثم انه سيدرس ويحصل على درجة الاستاذية فى المحاسبة مما سيقفز بمرتبه الى الأربعين ألف وعمله ينتهى فى السادسة مما سيمكنه من أن يصطحب زوجته كثيرا الى السينما . ويمثل أنطوان وكريستا أمام الأم مشهدا لما ستكون عليه حياتهما السعيدة فى المستقبل حينما يتزوجان، لكن للأم تصورات أخرى . تسخف من أحلام الشابين الغريرين ، وتقول لانطوان « هيا ثب الى رشذك » وتقول لكريستا « وانت اذهبي الى غرفتك . . خلصاني من هذا الحديث العبثى » . ثم تقول لانطوان ان « الخطر هو أنا » « تريد المرأة احضر المال . » « انك أرنب صغير وديع . بينى وبينك هذه الفرنكات الثلاثون الفا ، الا تشعرى بالمهانة ؟ ثلاثون ألف فرنك شىء لا يصدق عقل ، بل يمكننى أن أقول انه أمر مهين . ولكن من يظنونك ؟ انت يا من تريد أن تتزوج . المرأة ، يجب أن تعلم ، تكلف كثيرا » وعندما يشرح لها تفاصيل عمله بالبنك تلمح الى امكانية اقترافه جريمة متقنة ، فليس عليه الا أن يزور توقيع رئيسه ويختلس ثروة كبيرة . وتقول له محرضة « سوف أصف لك العلاج . كى تسد ثغرة يجب أن تفتح ثغرة ، وهم أيضا لا يتوقعون غير ذلك » . ويسألها انطوان « عمن تتكلمين ؟ » فتجيبه من منطلق الشر الذى تنبثق منه روحها كلها « أيها الأرنب الصغير . اذناك تهتزان ( تتشممه قليلا ) أيها الأرنب الصغير ، كم يفوح لحملك النوى ! المرير ، المفتشون ، رئيس الصيارفة ، قلنحكم المنطق مليا ! انهم ينتظرون جميعا أن تقدم ، أن تاتى الخطوة الأولى . كل ما سوف يطالبونك به هو ألا تنسأهم . » وعندما لا يبدو على انطوان المسكين انه قد فهم ، تفقد مدام سيركيه صبرها وتقول له « ستقتسم الغنيمة معهم ! يجب أن تتعلم الحياة . الحياة يجب أن تتعلمها » . تحت قناع المرأة الجميلة ذات الخمسة والأربعين ربيعا يبدو وجه المجرمة الشريرة التى لا تتصور

الحياة الا نهبا وسلبا ، ويتخذ الشر فى مسرحية أوديبيرتى هذه من جديد شخصية أساسية هي التي تحرك مجريات الأمور من حولها ، وتوجه الرجال الذين يلتصقون بها كما لو كانوا دمي تحركها خيوط مستترة . ولكن هل سيقدر الشر الذي تنفثه مدام سيركيه ان يستشرى ويستطير ؟ هذا ما ستبينه أحداث الفصلين التاليين للمسرحية .

ان مدام سيركيه نموذج من الشخصيات التي أبدع أوديبيرتى فى تصويرها ، وأودعها مفهوم الشر البهيمى الذي يسرى فى دماء المرأة مهما اخفت ذلك تحت أقنعة عديدة من الرقة والملاطفة ، وغطته بزینتها العصرية، فهي الافعى التي تلف جسدها الناعم اللدن حول الرجل وتهمس اليه بالمحرمت وتغريه عليها وتخلق أنفاسه حتى ينصاع لها . فاذا تخلص من قبضتها واسترد حرите عاد الى اتزانه وصوابه .

ولكن مدام سيركيه ايضا نموذج من الشخصيات التي أودع فيها أوديبيرتى قدرات خارقة ، ان لها أصابع جنية و « يكفي أن ترفرف أصابعها فى قاع الفنجال أو الكأس حتى يضحى أى شراب سائغا حلو المذاق » . وزوجها متيم بها يسخر حياته كلها لارضائها ، ولا يخالف لها أمرا . يقول عنها « عندما تخرج اكف عن الحياة » ويمضى فيصور لنا جانبا خفيا منها فيقول « انى اعرفها » تخفى تحت مظهرها الفظيع رقة وقلقا وهشاشة . أتعرف ان من المستحيل تركها بالليل وحيدة ؟ « ولكنها مفرمة بارهاق من حولها . على حد قول تيين عنها ، بل انها تفقد الأرض كلها توازنها . هل هي حيوان مفترس ؟ هذا ما تقوله هي عن نفسها لكن تيين يوضح الأمور فيقول الحيوان ليس مفترسا أو أليفا . انها الحياة التي تبدو مفترسة عندما تكون مفترسة . ان مدام سيركيه قد تلوثت بروائح المدينة العطنة لكنها لا زالت تنوق الى روائح أخرى مختلفة تتصاعد أكثر فأكثر ، روائح « النضارة ، الندى ، الشباب ، العشب ، الرقة ، النهر ، الزنبقة » ان اللون الذي يناسبها هو اللون الأحمر . لون النيران والحرائق . والكل يلتهب بها . وقد أمسكت نيرانها فعلا بتلابيب انطوان خطيب ابنتها كريستا . لقد أغرته بالتزوير والسرقة ، وانقاد لاغرائها . تقول مدام سيركيه « هل رأيت مبلغ نفوذى ؟ أقول ثلاث أو أربع كلمات فيمضى هذا الفتى الطائش يرفرف بجناحيه فى كل الانحاء ، قطرة منى تكفى لتبديل أحوالهم . . كان مولعا بابنتى . كان يخيل اليه ذلك ، ولكنه من أجلى كانت تضطرم احشائه ، من أجلى أنا « سرق انطوان البنك الذي يعمل به ، وجلب معه الى مدام سيركيه خمسمائة ألف فرنك ، ولا



يخفى انطوان أعجابه بمدام سيركيه ويقول لها « ليس ثمة ما يمكن ان يقال • انك بهذا اللون الأحمر تتألقين » •

ويقول عن سرقة ان « الأمر ملما لو كان ثمة قوة تدفعني » وهذه القوة التي تدفعه كانت كلمات مدام سيركيه المحرصة ، بل ويعترف بانسه انما خطف المال من أجلها • وقد جلبه ليضعه بين يديها •

ولكن سرعان ما نتبين أن مارسيل تيين الذي جاء الى المنزل يستاجر غرفة ويساوم بحياء على ثمن الغاز ، هو الرجل الوحيد الذي وقعت مدام سيركيه ، هذا الغول البشري ، فى حبه • وانه الرجل الوحيد الذى يحسب فى حياتها لأنه هو الوحيد الذى امتلكها بخلاف الآخرين كلهم من محبيها فقد امتلكتهم هى • ولكن مارسيل تيين هذا يكشف عن وجهه الحقيقى فى الفصل الثانى من المسرحية ، فهو من رجال الشرطة • وقد جاء الى منزل مدام سيركيه فى مهمة سرية بقصد القبض عليها ، وتخليص المجتمع من تحريضها على ارتكاب الجرائم •

وعندما يلقي تيين القبض على مدام سيركيه ، لا تعارضه وتمضى معه الى حيثما يقودها ، فهو الرجل الوحيد الذى يحسب فى حياتها •

وما أن ترحل مدام سيركيه من البيت ، وينفض كابوسها حتى يعود كل من أحبائها القدامى الى سجيته وسالف طبيعته ، حتى فلوجلماان الرسام الذى كان قد بدأ نجمه يلمع ثم لشدة حبه لمدام سيركيه التى لم تبادله هذا الحب انزوى فى حيز ضيق معتم لا يبارحه • ويجسم أوديبيرتى فى قلوب جلمان شخصية العاشق الذى يصل به العذاب لصد الحبيبة عنه الى حد من الاكتئاب الحاد الذى يجعله ينزوى فيكاد يتلاشى من الوجود • وينزوى فى ركن يبتعد فيه عن الناس يجتر همومه وتطحنه احزانه حتى تهن قواه ، ويعتريه الهزال ، ويهمل أمور نفسه فيبدو منهكلا متربا • وهذا ما حدث للرسام قلوب جلمان الذى تقول له مدام سيركيه « هل خرجت من حفرتك ؟ حسنا فعلت • أقسمت ألا ترينا وجهك الا عندما تكف عن أن تحبنى • ولكن ماذا تريد ان يفعل بى ذلك ؟ » انه حب من طرف واحد • حب يرقى الى مرتبة المرض الذى ينهش قلب العاشق ولحمه ، فلا يبقى منه فى نظر الآخرين سوى شبح • لقد راح يحيا منذ ست سنوات فى كوة الكنيسة الكهريائية الضيقة • كان اسمه قد بدأ يلمع ولكن كيف يرسم فى الظلمة محشورا فى ملكسته الكهريائية ؟



ما أن تقصى مدام سيركيه عن البيت حتى يعود الهدوء اليه ، وتدب السعادة فى قلوب الجميع ، فقد عاد الكل الى حالته الطبيعية ، ويمضى فى الطريق الذى اهل له . بيير ترك الموسيقى وراح يبذل أقصى الجهود لكى يشترك فى العرض السنوى لسيارات السباق ويسعى بايراد محدود أن يجرى تطويرا فى محركات السيارات حتى تعطى أقصى سرعة ممكنة . وبيير سعيد بذلك غاية السعادة ويحس انه استرد شخصيته تماما . ويقول لكريستا عن أبيها « استعيد صورته عندما كان لازال بميدعته . هل تذكرين ؟ كيف يتصور المرء أن رجلا بهذه القيمة أمكن أن يترك نفسه ليعامل مدة طويلة كأنه احط المساكين على يد هذه . . . قلنكف عن الكلام انها أمك فى النهاية » .

وعاد الوفاق بين كريستا وانطوان . تزوجا واقاما فى البيت بالغرفة التى كانت مؤجرة الى تيين . ونرى فى الفصل الثالث الزوجين الشابين منهمكين فى اعداد أدوات غرفة للصغار ، فان عاجلا أو آجلا سيجيئون « ويواصلان - على حد قول صديقهما بيير - عمليات التوطن فى منزل مدام سيركيه . التى تقول كريستا عن رحيلها « وانزاحت أمى عن كاهلنا » .

أما الأب ، ذلك الرجل الذى كانت تحقر مدام سيركيه من شأنه وتناديه « بالفيل » الوديع ، فقد استرد مكانته فى الحياة السياسية ، وراح نجمه يلمع وقد أصبح مرشحا لشغل منصب كبير ، وان كان لم يعلن بعد قرار التعيين ويقول بيير لكريستا عنه « انه يصعد بسهولة . ولن يتوقف عند هذا . أوكد لك ذلك » .

يجتمع الاصدقاء الثلاثة كريستا وانطوان وبيير ليعرض عليهما هذا الأخير الشريط السينمائى الذى التقطه لهما يوم حفل زفافهما . وان يحتاج بيير الى شاشة للعرض يحضر هو وبيير الغطاء الذى كانت تغطى مدام سيركيه به سريرها . وهذا يدل على أن ذولة مدام سيركيه قد زالت بعد رحيلها من البيت . وما يلبث أن ينضم اليهسم الأب مسيو سيركيه ، ويدخل متحدثا فى السياسة التى لا يهوى غيرها . ويتشددى باصطلاحاتها وكلماتها التى تبدو كما لو كان يتغنى بها . ويرافق السياسى الكبير الآن مفتشا الشرطة اللذان رأيناها فى الفصل الثانى قد جساءا للقبض على انطوان بعد ان سرق البنك . ولكنهما الآن معينان لحراسة مسيو سيركيه ، وقد أصبح شخصية بارزة من الشخصيات العامة .

واتخذ من أحد الفنادق الكبيرة فى وسط العاصمة مركزا وجه منه نشاطه السياسى حيث يجد هناك فى متناول يده ، فى كل لحظة ، السلسلة الكاملة لوسائل العمل التى لا يمكن أن يستغنى عنها رجل يشق طريق الصعود : التليفون ، المطعم ، غرفة التدخين ، الحلاق .

ولكن قبيل العرض ينتاب كريستا الخوف من أن أمها قد تعود الليلة فتختل أعصابها ، الا ان المفتش الشاب والمفتش العجوز يطمئنانها بأن المؤسسة التى زج بها فيها تشدد الحراسة عليها ، فعلى الاسقف مدافع رشاشة و « يمر التيار الكهربائى فى سور الحديقة ، بقوة الفى فولت . خطر الموت يهددها . ليس ثمة أدنى احتمال لعودتها » ويؤكد الأب لابنته أنه استخدم نفوذه كله ليقى أمها من حريتها .

ولكن ما توجسته كريستا قد تحقق . تدخل مدام سيركيه ما أن تظلم الغرفة ويبدأ عرض الشريط السينمائى . فتطلق كريستا صرخة حادة ، وتسمع جلبة مقاعد تسقط . ويفد صوت مدام سيركيه محاولا ان يبيث الطمأنينة فى قلوب الحاضرين . « أصدقائى ، اهدءوا ، انه انا . انا ماما ! » يضاء النور ، ويتخبط انطوان تحت الغطاء الذى سقط عليه . أما الآخرون فقد اتخذت أجسامهم أوضاعا محنية غير طبيعية . وتجد مدام سيركيه نفسها معزولة وسط ساحة القتال .

ولا ينبس أحد بكلمة .

ومع مجيئها يخيم شبحها على الجميع من جديد . ويعود كل منهم الى ما كان عليه فى سابق عهده . بل ويجاهر بذلك .

فانطوان أضحى لصا نشالا ولن تريده زوجته بعد الآن . جريجوار البواب نهاش للجيف . وبيير مايسترو ، وجازف أرغن فى الدير المجاور . ومسيو سيركيه يفتش عن ميدعته كى يعود لصناعة القبعات النسائية . لكن امراته قد وجدت له دائرة انتخابية سيصبح نائبا لها بالرشوة . وحتى فلو جلمان سيعود ليقذف به الى الكوة الضيقة ويغلق عليه الباب . بل الادهى من ذلك ان مارسيل تيين نفسه ما يلبث أن يعود اليها متوسلا ان تقبله مستأجرا لغرفته القديمة حتى يستمتع بتناول الافطار معها . وعندئذ يضحى واحدا من الآخرين ، وتقرر مدام سيركيه ان تعهد اليه فى بيتها بأمور الخدمة ، وتأمره بأن يرتدى الميدعة ويمسك بالمقشة لينظف لها مخلفات ابنتها لكريستا التى ستدفع بها بعد طلاقها من اللص انطوان

الى احضان المفتش الشاب الذى يقبل ان يتزوجها حتى يكون أكثر اقترابا  
بذلك من الأم مدام سيركيه ذاتها . وتقول « كل يريد أن تكون له قصة  
معى . ( مشيرة الى المفتش العجوز ) هذا الشرطى يحلم ان أقتله بالسهم .  
( مشيرة الى جريجوار البواب ) دفان الموتى هذا لا ينتظر سوى ايماءة  
من أصابعى حتى يعمل القتل فى الناس ، ويحيلهم الى موتى ،  
( يستل جريجوار من جيبه سكيناً ، ويمسك به مشرعاً ) أنتم اعدائى . . .  
كان الأمل الوحيد ذلك الرجل . تعرفون عمن اتحدث ؟ الا أنه جاء يلقي  
القبض على ؟ كلا ، ليس من أجل ذلك . ولكن لأننى لم أتنبه الى اكذوبته  
( تشير الى نفسها ) هذه البهيمة الضخمة ، توهمت انه استاذ مدرس  
كانت تفوح منه نثانة التمرينات والقواميس . آه ، الخنزير ! ثم ، فى  
السيارة ، كنا نحن الاثنان سوياً ، ساعة أو ما يقرب من ذلك ولم يقل  
سوى « أجل ، ياسيدى ، كلا ، ياسيدتى » بطريقة آلية وببرود . انه  
صنف من رجال الدنيا ، ولكنها ليست هذه الدنيا . كيف أجرد نفسى من  
سلاحى . كيف أهدم نفسى . بأى نحو يمكن ان أسرى عن نفسى . .

ولكن مهما حاولنا أن نتعمق فى تفسير شخصية مدام سيركيه فلن  
نستطيع أن نفهمها الا على انها تتأبى على التفسير الكامل ، ومنذ متى  
كانت المرأة شخصية واضحة لا يشوبها الغموض ؟ ولنستمع الى مدام  
سيركيه تتحدث عن نفسها مخاطبة الرجال من حولها انتم اعدائى . ليس  
لكم من قانون آخر غيرى . أنا طبيعتكم . أنا مصيركم . أما أنتم  
فبالنسبة لى ضرورة ، انتم قدرى . مدام سيركيه اذن ليست كينونة  
جامدة ثابتة بل علاقة متحركة . هى بالنسبة للرجال مصيرهم وهم بالنسبة  
لها ضرورة . وتمضى فتقول « هل تتصورون أن هذا يسعدنى ! ( بغموض )  
ولدت بجوار جبل غنى بالنباتات البرية . كان أبى ثرياً . يمتلك مناجم  
يمتلك الفحم ، الحديد ، النار . أول الأمر ، كانت دهشتى اننى امرأة .  
يقال ان النساء لسن سوى أشكال . لاشك أن أغلبهن كذلك . أما أنا فلم  
أكن مجرد شكل . فى البداية كانت حيويتى تلهينى . بعد ذلك صارت  
تقلقنى . ما عدت أستطيع احتمالها . لا أستطيع احتمالكم . ما ان  
اتحدث اليكم ، انظر اليكم ، حتى ترتعدوا ، تتلعثموا ، تنفسخوا . تلبسكم  
حيوانات ( يتحسسون وجوههم ) انها تجسم حقيقتكم . مدام سيركيه  
اذن ابنة الطبيعة ، كانت امرأة ولكنها لم تكن مثل أغلبية النساء شكلاً  
بلا مضمون ، بل كانت على الأخص مضموناً ، كانت حيوية دافقة ، انوثة  
متفجرة . لم تكن فى صباها الى جوار الجبل وبين النباتات البرية ، بين  
احضان الطبيعة ، لتكثر بذلك ، فلم تكن لتعتقد أن هذه الحيوية سوى



بهجة ولهو وتسلية • لكنها عندما دخلت الى عالم المدنية واحتكت بالرجال وجدت أن أنوثتها أسيرة مدمرة قاتلة ، حتى اضحى الرجال يتحولون تحت نظراتها الى وحوش وحيوانات • فاضحى هذا مخيفا لها ، وامتلات رعبا مما تسببه للرجال من حولها ، حتى انها راحت تطلب لنفسها العقاب ، تدين نفسها على ما يحدث للرجال من تقسخ بسببها ، وان كان دون ذنب منها ولنسمعها فى أخريات الفصل الثالث تمضى فتقول « هذا

مخيف ! لا تقتربوا منى • الذى يملأنى رعبا ، الذى يقززنى ، هو انعكاس عقوبتى على وجوهكم ( الى جريجوار ) أنت ، يارجل ، تعال ومعك نصلك • ابقر بطنى (يلقى جرايجور سكينه ، ويركل السكين بقدمه ) • • • انها كانت تنتظر من الرجال الادانة والقصاص لقاء ما تحدثه بهم من اضرار ، وتوقع بشخصياتهم من انحراف • ولكن ما من رجل ادانها ، ووجد الشجاعة أن يصبوب اليها أصبع الاتهام ، وينزل بها العقاب الذى تدرك هى انها تستحقه • فكل من التقت به من الرجال ضعف أمام أنوثتها وتخاذل ازاء حيويتها وقتنتها ، فكانت النتيجة وبالا عليهم وعليها ، اذ وجدت نفسها تتشمم فى نفسها رائحة البهيمة النتنة ، من جراء ما تدنى اليه الرجال الذين ضعفوا أمامها وخارت عزائمهم • فهى لم تجد من يسمو بها ينتشلها ، حتى زوجها ذلك الضعيف الخائر الذى لا يجيد سوى التشديق بالفاظ السياسة ومحاوراتها ، لم يجد فى أن يوقظ بداخلها طهارة الطبيعة ونضارتها ، وصار الرجال جميعا – على حد قولها – حبيسى الجزيرة التى هى سيدتها ، لا يعرفون الخروج منها • كان الأمل كله فى انتشالها من حمايتها معقودا على تيين • تقول لزوجها « فعلت كل شئ كى يطلقوا سراحي ، ولكن ذلك القفص هناك ، كنت اتشبث به • كنت انتظره هو • كنت أفكر قائلة هو سيغيرنى • واذا تغيرت تغيرتم • ستصبحون شموسا من البلور ، احرارا مبحرين فى النور غير المحدود لكنه لم يأت • انتم اذن هالكون • اغربوا عنى جميعا • انصرفوا ! اتركونى ! » انه بعد ان سار فى طريق وقاية المجتمع من شرورها ، بالقاء القبض عليها وايداعها تلك المؤسسة التى تعنى بعلاج الأمراض ذات الغرابة الخاصة ، لم يأت اليها • اعرض عنها • وتركها لقدرها • وقد استطاعت تلك الساحرة ان تخرج من بين الأسوار الحصينة ، وتعود الى نزلها وتدخل من بابه دون ان يكون معها مفتاحه • عادت تمارس تأثيرها المدمر على كل من حولها ، كوحش لا فكاك من برائثه ، ووباء لا يبرء منه وتظل شخصيتها غامضة أسيرة منفرة بغیضة • تستهوى الالباب ، محيرة ، وتشحذ الفكر على التأمل • وبذلك كان جمال هذه الشخصية



جمالاً لا يستنفد • يفوح فى أرجاء المسرحية أريجها ، مثلما يفوح فى  
الخلأ أريج زهرة برية • ولو كان من الميسور امسك شخصية مدام  
سيركيه بكل أبعادها لما كانت ابداعاً فنياً يتوافر له هذا السحر الأسر ،  
والثراء الذى لا ينضب معينه •

ولهذا أيضاً تسير الحركة الدرامية بالمسرحية فى طريق دوار ،  
وتنتهى كما بدأت • فنحن ازاء مستأجر جديد جاء الى نزل مدام سيركيه  
مثل ذبابة تقترب من عش عنكبوت • ويثور فينا التساؤل دوماً ، هل  
سيقدر لهذا الرجل المهنم الذى يضع على عينيه نظارة مذهب أن يقع  
أسير الجزيرة التى تتمتع مدام سيركيه بالسيادة عليها ، أما أنه هو  
الرجل الذى بعث به القدر لينتشل مضيقة النزلاء من محنتها ، ويسير بها  
فى طريق التغيير ؟

( ترجمنا من مسرحيات أوديبيرتى « الشر يستطير » و « الصابرون »  
ونشرنا بالعدد ١٢٠ من سلسلة « مسرحيات عالمية » بالكويت - كما  
ترجمنا « مضيقة النزلاء » ونشرت بالعدد ١٢١ من هذه السلسلة وهذه  
المسرحيات الثلاثة هى ما ترجم الى العربية من مسرحيات هذا الكاتب ) •



## \_\_\_\_\_ الفصل السادس

### مسرح آرتور أداموف

المبحث الأول : كيف جاء أداموف الى المسرح :

ولد آرتور أداموف في روسيا عام ١٩٠٨ وامضى طفولته في جنيف، واستقر به المقام في باريس عام ١٩٢٤ حتى توفي بها عام ١٩٧٠ .

وقد بدأ أداموف محاولاته في الكتابة المسرحية عام ١٩٤٧ جنبا الى جنب مع رفاقه الطليعيين بيكيت ويونيسكو وجينيه وغيرهم . وكانت أولى مسرحياته « الخدعة » وأعقبها « الغزو » عام ١٩٤٩ ثم « المكيدة الكبيرة والصغيرة » عام ١٩٥٠ . وقد قامت هذه المسرحيات على فكرة ان الانسان يولد ويشقى ويموت دون سبب معقول .

وقد تابع أداموف التعبير عن هذه الفكرة في أعمال مسرحية لاحقة فكتب عام ١٩٥٣ « الجميع ضد الجميع » و « معنى المسيرة » و « التلاقى » كما كتب « الأستاذ تاران » التي تحتل مقاما خاصا في تطوره المسرحي .

والذى يلفت الانتظار في مسرح أداموف على الأخص هو التحولات الأريية في الشخصيات والأماكن ، حتى اننا لا نرى وصفا لأدب أداموف المسرحي أفضل من انه أشبه « بلعبة الاستغماية » ويلعب أداموف في

مسرحياته الأولى هذه اللعبة ليعطينا احساسا بأن الانسان تأته فى زحمة اتهامات هى صحيحة وزائفة فى الوقت ذاته .

ولا تسمح الطبيعة العريضة المفككة لمسرحيات أداموف بالبلوغ الى أية لحظة حاسمة . ونحس بأنها يمكن أن تمضى الى ما لا نهاية بقدر ما يمضى المؤلف فى استخدام أسلوبه السطحى الخالى من العقدة فى رسم لوحات أشبه بالاحلام .

وتوحى مسرحيات أداموف بعلاقات غريبة غامضة . فالى جانب تلك الأحداث التى تجرى على مسمع ومراى مانهناك أحداثا خطيرة وبعدمدى تتم فى الخفاء . وليست الأحداث التى تقع أمامنا الا نتيجة حتمية واثرا لتلك الأحداث الخفية .

على ان أداموف ما لبث أن تنبه - على حد قوله - وهو يكتب مسرحيته « البنج بونج » التى قدمت فى مارس ١٩٥٥ الى ضحالة الفكرة الاصولية التى بدأ بها مسرحه ، فبدأ عليه تحول ملحوظ فى أعماله اللاحقة وهى « باولو باولى » عام ١٩٥٧ و « ربيع ٧١ » و « سياسة الآخرين » ، عام ١٩٦٢ ، فقد اكتشف أنه انما يدور فى حلقة مفرغة فارتد عن فكرته الأولى التى تحمس لها أشد التحمس ليناصر تصورا جديدا للمسرح رآه أكثر صدقا وشرفا وأمانة ، الا وهو مسرح « الحقيقة الانتقادية » ولا شك ان هذا التطور نحو الايجابية الاجتماعية يعد ظاهرة جديدة بالتأمل والدراسة .

كان أداموف واحدا من الكتاب الذين ظهوروا فى اعقاب الحرب العالمية الثانية . وقد وقف جنبا الى جنب مع بيلكيت ويونسكو وجينيه وغيرهم لاقامة المدرسة المعروفة فى المسرح الحديث « بمسرح الطبيعة » أو « مسرح اللامعقول » كما يسمونه احيانا . وقد ساهم أداموف بسيل من المسرحيات فى دعم تيار هذا المسرح اتصفت بالتجريد والعمومية ومواجهة مشكلة الانسان باعتباره انسانا أعزل منفصلا عن كل ما يحيط به من تفاصيل الحياة اليومية وباعطاء اجابة سوداوية متشائمة على تساؤل الانسان السرمدى : من أنا ؟ من أين جئت ؟ الى أين اذهب ؟ واذ يمضى رواد الطبيعة واللامعقول فى طريقهم المحير المحزن نجد أداموف يكتشف أنه انما يدور فى حلقة مفرغة فيرتد عن فكرته الأولى التى تحمس لها أشد التحمس ليتابع تصورا جديدا للمسرح يراه أكثر صدقا وشرفا وأمانة ، الا وهو مسرح الحقيقة الانتقادية . ولا شك ان

هذا التطور نحو الايجابية الاجتماعية يعد ظاهرة هامة في مسرح اداموف مكن العقل من أن يعرف في النهاية ما هو المقصود بالجهود الانسانية المبذولة على مدى التاريخ في مجالات الادب والفن على وجه العموم .

في عام ١٩٤٦ نشر اداموف اعترافات ذات طابع تحليلي نفساني . تلقى ضوفا على الافكار والنوازع المسيطرة عليه وهي في شطر كبير منها مخاوف ذاتية .

ثم كتب اداموف أولى مسرحياته عام ١٩٤٧ وأخرجها روجيه بلين عام ١٩٥٢ بعد أن ارمقته هذه المسرحية - على حد قوله - حتى أحبها . وكانت مسرحية لم يسبق أن قدم مثلها . فقد كانت مفرطة في التجريبية . ومتأثرة أشد التأثر بتعاليم أنتونين آرتو .

وقد ثار التساؤل عن الاسباب الحقيقية التي دفعت اداموف الى كتابة أولى مسرحياته . وأجاب اداموف على هذا التساؤل بأنه لا يتبين هذه الاسباب تماما ولا يرى نفسه بحاجة الى استجلائها . كان يقرأ سترنبرج بشراهة ، وعلى الاخص « مسرحية الحلم » وربما بسبب سترنبرج شددته مشاهد الحياة اليومية العادية ، وعلى الاخص التدفق البطيء للمارة والعزلة التي تخيم على كل من المارة في خضم هذا الزحام ، والتنوع المهل في الاحاديث التي لا تنتهي الى الاذن منها الا شذرات عابرة ، تبدو اذا ما قرنت بشذرات أخرى كلاما ذا طابع تفصيلي ورمزي .

وربما بقيت هذه الانطباعات غير المحددة في مخيلة اداموف الى أن صادفته في الشارع حادثة تافهة في مظهرها ، الا انها بدت له مشهدا في مسرحية حقيقية فصاح : هذا هو المسرح . هذا ما أريد أن أكتبه ! شاهد ضريرا يستجدي . ثم اقبلت فتاتان في ميعة الصبا مسرعين واصطدمتا به . وفي هذه اللحظة كانتا تغنيان أغنية شعبية تقول : اغمضت عيني فبدأ الوجود رائعا . من هذا المشهد العارض قفزت الى ذهن اداموف فكرة مسرحيته الأولى التي استغرقت ثلاث سنوات وقد حاول ان يصور فيها عزلة الانسان واستحالة التفاهم والتجاوب بين البشر : وان مأساة الانسان تتمثل في ان ما من أحد يفهم الآخرين . ما من أحد يعنى بالاقتراب من الآخرين أو يكثر بالتجاوب معهم . كل في بيده يهيم . كل في فلك انانيته واهتماماته يدور . اننا وحدات مرصوفة الى جوار



بعضها دون تماسك بينها ولا تجانس . ان التجانس بين الناس ظاهري .  
فحسب ، اما فى الاعماق ، فالهوة سحيقة ، وبعبارة أخرى حول اداموف -  
لحظة واقعية جزئية الى رؤيا ميتافيزيقية .

نشرت مؤسسة جاليمار الباريسية ثمانى مسرحيات لارتور  
اداموف فى مجلدين . تضمن المجلد الأول خمس مسرحيات هى «الخدعة»  
و « الغزو » و «المكيدة الكبيرة والصغيرة» و «الأستاذ تاران» و «الجميع  
ضد الجميع» وتضمن المجلد الثانى ثلاث مسرحيات هى « التسلقى »  
و «معنى المسيرة» و «البنج بونج» وتصدر الجزء الثانى من المسرحيات  
مقدمة بقلم المؤلف كانت بمثابة مذكرة بالدفاع عن فنه المسرحى أوضح  
فيها كثيرا من الأمور التى غمضت على النقاد .

وربما كان ارتور اداموف - الكاتب الفرنسى المنحدر من أصل  
روسى - أكثر كتاب الطليعة نزوعا الى « الاجتماعية » وذلك منذ أعماله  
المبكرة . واذا كان مسرح صموئيل بيكيت يتصف بالتجرد عن الروابط  
الاجتماعية والاقتصار على مالا يمكن الاستغناء عنه منها فان مسرح  
اداموف حافل بالروابط الاجتماعية المتشابكة المتداخلة بل والمعقدة .

وان كنا نقول ان مسرح اداموف فى مجموعه تغلب عليه «النفقات  
الاجتماعية» فاننا لا نجد لتلك النفقات فى مسرحياته الأولى أى مضمون  
أى اننا لا نجده يتخذ مادة لفنه مهاجمة وضع اجتماعى بعينه أو مذهب  
اقتصادى بذاته . بحيث يمكن ان تقدم « الجميع ضد الجميع » مثلا فى  
مجتمعين متباينى النزعة ويرضى عنها جمهور كل من هذين المجتمعين  
على السواء ، ذلك ان اداموف يترك للجمهور أن يملأ الشكل المقدم امامه  
بالمضمون الذى يرضى عنه بحسب معايير ومفاهيمه لما يجب ان تكون  
عليه الروابط الاجتماعية .

على اننا نجد اداموف فى آخر مسرحياته المنشورة فى «جاليمار»  
وهى « البنج بونج » ثم فى مسرحيته التالية بعنوان « باولو باولى »  
يلجأ الى تحديد المضمون الاجتماعى الذى يبنى عليه عمله وينسج حوله  
خيوطه . فهو قد اختار « الايجابية » منتقدا أشد الانتقاد وأمره المجتمع  
الراسمالى الاستعمارى وحيله الكبيرة والصغيرة لجمع الثروات غير  
المشروعة واستغلال الضعيف وتسخير الامكانيات لخدمة المآرب الشخصية .

## المبحث الثاني : مسرحيات المرحلة الأولى

### المطلب الأول : نظرة عن قرب الى سبع مسرحيات لأداموف

#### أولا الخدعة :

وبعد ثلاث سنوات من العمل وإعادة الكتابة توصل اداموف الى انجاز مسرحيته الاولى « الخدعة » .

وتحكي « الخدعة » قصة مستخدم يقضى عطلة في مدينة لم يرها من قبل ولا تذكره بشيء . يسأل عن الزمن فلا يصل الى جواب . الشيء الذى يتوق اليه والذى ينقصه هو المرأة . لابد ان ثمة امرأة فى مكان ما . فى حى آخر . يمكنه ان يلتقى بها ويصادقها . الأمر لا يحتاج الا الى شيء من الوقت . . . وشيء من الصبر . . . وتبدو سمات « المستخدم » منذ اللحظات الأولى . فهو شخص معترّ بنفسه متفتح للحياة . . . يريد ان يحب وأن يحب ، وان يتزوج وان ينجب اولادا . وهو متفائل واثق فى ان السعادة قادمة . ولنسمعه يقول :

المستخدم : أنا وكيل احدى البيوتات التجارية بالاقاليم . اكسب عيشى بشكل لائق . ورقتان ماليتان ثابتتان كل شهر . من المؤكد أن هذا المرتب ليس ثروة لكنه قابل للزيادة . . . لقد وعدونى بترقية ربما زيادة فى العمولة . عندما يكون للمرء مهنة مثل مهنتى لا يدركه العوز ابدا .

ويلتقى « المستخدم » فى الطريق بليلى المرأة الجذابة اللعوب التى تتلف اليها قلوب الرجال ، وتسمع من أنحاء المسرح النداءات العديدة تطالبها وتتوسل اليها وتستعجلها بالمجيء . ويعرض « المستخدم » عليها الزواج لكنها تلومه على تعطيله لها بثروته وانانيته . وتنصرف عنه فيطالبها بموعد تحدد له ليلقاها ، لكنها تطلب منه ان يترك الأمر للصديقة وما أن يخرج المستخدم وتمضى ليلى فى طريقها حتى تلتقى بشخصية أخرى عكس شخصية المستخدم . انه « أن » المتشائم المتهدم الذى لا يرى سعادة فى يومه أو فى غده . . . ولنستمع اليه يحدث ليلى :

آن : كنت قد وعدتني ياليلي ذات مرة بشيء ما  
ليلى : وعد ؟ أنا وعدتك بشيء ، انت متأكد ؟ وعلى أى حال قمن  
الجائز ان اكون قد وعدتك ، فانا أقابل اناسا كثيرين .  
آن : ليلة ان تنزهنا بالقرب من المحطة ( برهة صمت ) لم يكن لى  
الخيار فى ان احيا ، لكن بامكانى ان اختار ميتتى ( برهة صمت ) كنت قد  
وعدت بقتلى .

ليلى : انت مخطيء اذ تريد ان تموت ، لكنك اذا اصررت ، فلا  
مانع عندى . لا أستطيع ان أرفض لأحد طلبا ويمكنك ان تستفيد من ذلك .  
آن : أنا ميت .

ليلى : لكن اذا كنت ميتا ، كيف تريدنى ان أقتلك ؟

آن : كل الناس ماتوا ، ليس فى الوجود سوى .  
ويمضى المستخدم فى تفاؤله الاعمى ينتظر ليلي . وكذلك يفعل  
« أن » ولا يشك أحدهما فى أن ليلي قادمة ، حتى بعد أن يفوت الوعد  
المحدد . الأول يؤمن بان الحب سينتصر والثانى يؤمن بأن ليلي ستفى  
بوعدها وتقتله . الأول ينتظر سعادته على يد ليلي والثانى ينتظر موته .  
وتتعرف ليلي بشخصيتين أخريين . الأولى شخصية رئيس تحرير  
جريدة « المستقبل » وهو ولهان بحبها حتى انه يصرح بأنه لايقوى على  
المضى فى اصدار الجريدة ما ان تغيب عنه . والثانية هى شخصية  
الصحفى الذى تكثرث به ليلي وتوليه اهتمامها .

وفى المشهد الثالث والرابع نجد اداموف يعمد الى أسلوب تحويل  
الشخصيات والاماكن . فنرى رئيس التحرير يتحول بغتة الى مدير مرقص  
ثم تتحول قاعة الرقص الى قاعة فندق كبير . ويدخل المستخدم الى  
الفندق باحثا عن ليلي . ويسأل الصحفى عما اذا كان قد رأى امرأة  
ليست كالأخريات امرأة مثل طائر كبير أبيض يحوم على القمم العالية  
فيجيبه الصحفى : لم أر احدا بهذه الاوصاف . صحيح انى لم اخرج  
وانت تقول انك على موعد معها بالخارج، ولكننى اسألك عما اذا كنت تعرف  
صديقك حق المعرفة ، الا أنه لايمكن للمرء ان يعرف الناس حق المعرفة  
على انى لا أعتقد ان هذا يهم كثيرا فى حالتك .

على أننا مع مضي الحوار نعتقد ان « المستخدم » لا يبحث عن ليلي قدر ما يبحث عن وظيفة وعن مدينة الحياة فيها مرحلة والناس ظرفاء .  
والواقع ان البحث ليس عن امرأة بذاتها ولذاتها ، بل هو بحث عن شيء ما . كل يبحث عن شيء ما . كل ينتظر أملا ما . يطمع في رجاء ما يتوق اليه ويترقبه بصبر وانه وشوق . ربما دون ان يعرفه خير المعرفة .  
ولكن تلك الحركة التي لا تنتهي والتي يخوضها « المستخدم » . ذلك المشي اللانهائي الذي يمشيه . اذ انه طوال المسرحية يسير ويسير . ذلك المشي الذي لا ينقطع والحركة الدائبة انما يرمزان الى مسيرة الحياة وحركة المصير الانساني .

وكلنا يذكر فكرة الانتظار التي بنى عليها صموئيل بيكيت مسرحيته ذائعة المصيت « في انتظار جودو » وما هو اداموف في وقت معاصر أيضا يصوغ مسرحيته ( كما فعل بيكيت في مسرحيته الاولى تلك ) على فكرة الانتظار . واذا اختلف المؤلفان اللذان ينتميان الى حركة واحدة في المعالجة التفصيلية الا انهما قد اشتركا في نقاط كثيرة . وكما ان بيكيت قد خلط الانتظار الذي لا ينتهي بأمل ميثوس منه فقد خلط اداموف انتظار « الخدعة » بأمل لا يتحقق لكنه في الوقت ذاته أمل موثوق فيه « المستخدم » و « آن » ينتظران ، وينتظران الشخص ذاته . . ليلي . . مع انها بالنسبة لكل منهما تعنى شيئا مختلفا للغاية . الهلاك للثاني والسعادة للأول . وان الانتظار الذي اعتمد عليه كل من بيكيت واداموف ليس انتظارا ذا مضمون سياسي أو اجتماعي كما فعل كاتب معاصر . آخر هو الأمريكي كليفورد أوديتس في مسرحيته « في انتظار ليفتي » بل هو انتظار ميتافيزيقي . انتظار مجرد . . انتظار لمجرد الانتظار ايا كان مضمونه .

على ان اداموف يغرق فكرة الانتظار في كثير من تفاصيل الحياة اليومية بخلاف بيكيت الذي يجرد انتظار الصعلوكين جوجو وديدي من كل دقائق الحياة اليومية ويلقى بهما في طريق خلوي ليست به سوى شجرة جرداء .

وربما كان ذلك هو السبب في أن فكرة الانتظار بكل أبعادها تبرزتوا أمام أعيننا في مسرحية بيكيت وتنقذ الى عقولنا وقلوبنا فورا . أما فكرة الانتظار في مسرحية اداموف الاولى التي نحن بصددتها فهي غارقة



فى كثير من التفاصيل الجانبية التى قد تجعل الفكر يجنح الى مسارات أخرى ، اننا نرى بيكيت يلقى فى مستنقع الانتظار بصعلوكيه ويدير بينهما حوارا نفهم منه انهما جانبان من شخصية واحدة وان كلا منهما يكمل الآخر . ان الانسان يؤمن ويشك فى الآن ذاته . أما اداموف فقد وضع أمام الانتظار طرفى نقيض « ان » الرافض للحياة و « المستخدم » المتقبل للحياة . ان ما ينتظره صعلوكا بيكيت أكثر تجريدية وميتافيزيقية مما ينتظره بطلا اداموف . فهذان لاينتظران جودو بل امرأة . أى انهما ينتظران – ان شئنا ان نقول – أملا دنيويا . ولهذا كان الأمر ايسر على اداموف ان يجعلنا نتوقع ان بطليه سيلتقيان ان عاجلا أو آجلا بمن ينتظران . وان الانتظار سينتهى باللقاء . أما عند بيكيت فان اللقاء يبدو أبعد منالا .

لايمكن الا تاتى ليلى . . هذا ما يقطع به كل من المستخدم و « أن » كلاهما ينتظرهما . وكلاهما يوقن بمجيئها . هل جاءت ولم تجد أحدا فانصرفت ؟ لقد كلف المستخدم « أن » بانتظارها عندما راح المستخدم لاداء بعض الأعمال . فهل نام « أن » فجاءت ليلى وانصرفت اثناء نومه ( لكن بدلا من أن تجيء ليلى يجيء الصحفى ليجد « أن » وحيدا . ومن حوارهما نفهم ان ليلى قد هجرته ، وأن حالته قد ساءت ووصلت الى ما هى عليه من ضياع بسبب هذا الهجران ، ويأكل الندم قلب أن لأنه لم يقم بعملية البحث عنها فقد تكون قد خرجت الى الشوارع فى الليل ، وقد يكون اصابها سوء من جراء ذلك . وهو لا يغفر لنفسه ذلك . لقد اعطى حياته لليلى وهى قد منحته الموت لقاء ذلك . لقد وعدته بأن يموت على يديها . لابد ان يبحث عنها حتى تفى بوعدا له . ويخرج أن ليرى ليلى عند رئيس التحرير . كما يتكرر اللقاء بين رئيس التحرير والمستخدم . بل ان رئيس التحرير يتحول فى المشهد السادس الى مدير الشركة التى التحق بها المستخدم ويجتمع هذا الأخير بليلى عند رئيس التحرير لكن دون أن يكون هذا لقاء شافيا .

ويجربى المشهد التاسع بين ان وعاهرة تهبط فى الطريق ليلا وقد اقترب الموعد الذى لايسمح لها فيه بأن تمارس مهنتها وهى لذلك مذعورة وجلة من البوليس . ويعبر اداموف عن بحث البوليس بانوار كاشفة تكتسح المسرح وتنقب فى ارجائه . انها واقعة لامحالة بين أيدي رجال البوليس الذى يسمع وقع خطواتهم من بعيد . ومن غير البوليس يمشى والليل بهذا الهدوء ، وهذا الاعتداد بالنفس ؟ واذا ما ضبطت فسيوزج بها الى السجن هى و « أن » الذى يوجد الى جانبها على قارعة الطريق .

وينتقل بنا المشهد العاشر الى زنزانة فى سجن وقد اعتقل فيها «المستخدم» بتهمة غير معروفة . وقد اقبل الصحفى فى زى محام ليتولى مهمة الدفاع عنه . ان البقاء فى السجن يعوق المستخدم وهو ذلك الشخص النشيط المقدام دائب السعى والبحث عن السعادة ، وعن تحقيق هذه السعادة . ويطمئنه الصحفى المحامى بأنه سيكون هناك ، الى جواره . وحتى لو لم يره فسيكون هناك . لقد اضحى المستخدم لا يرى وان كان لم يصبح ضريرا . تكون ليلى فى النهاية من نصيب رئيس التحرير بعد ان يلفظها الصحفى . اما الشخصيتان الامينتان الشريفتان « أن » و « المستخدم » فلم يظفر أيهما بشيء . المستخدم ألقى به فى السجن . ربما كان البوليس الذى رأيناه يتعقب العاهرة فى المشهد السابع قد ألقى القبض عليه . اما ان فقد مات . صدمته سيارة وأضحى جثة هامة ملقاة على قارعة الطريق حتى ان الكناسين الذين جاءوا يكتسبون الشوارع يكتسونها ضمن ما يكتسونه .

وقد تهدمت ليلى فى النهاية وبان عليها العناء . وقد لفظها الصحفى ثم رئيس التحرير . وتمضى فى تلبية طلبات مريديها حتى ياتى اليوم الذى سينتهى بها الحال فيه الى ان تطارد كما طوردت العاهرة فى المشهد التاسع . بل ربما كانت تلك العاهرة فى المشهد المذكور هى ليلى على صورة أخرى . أو تجسيم لصير ليلى .

هذه هى « الخدعة » وعندما يقول « أن » ان الكل قد مات وما من سواه ، فهو يعنى أن كل شيء يسير الى الموت ، والموت لاعلة له ولاحكمة وعلى ذلك يكون الوجود خدعة ومادام ان القدر واحد بالنسبة للجميع فليس ثمة قدر بل هناك عبث .

## ثانيا : الغزو :

وفى محاولة لتصحيح بعض افراطاته التى عيبت على مسرحيته الأولى نجد اداموف يتحول فى مسرحيته الثانية « الغزو » التى كتبها عام ١٩٤٩ الى اختيار موضوع أكثر تحديداً وان يخلق شخصيات حقيقية لامجرد معادلات حسابية ، وان يلجأ الى تكنيك أكثر سيطرة على شعاب المسرحية ولا لأشتاتها . واذا كان كافكا قد غنى بأن يبرز طابع الرعب العام من خلال نفسية بطل واحد ، أى ان يتخذ من شخصية واحدة رمزا للرعب السائد بين البشر اجمعين ، فقد عمد اداموف فى الغزو الى جعل الرعب ينبع عن مجموعة من الشخصيات لا من شخصية واحدة .

وقد اخرج مسرحية اداموف الثانية المخرج جان فيلار وقدمها على مسرح « ستوديو دى شانزليزيه » بباريس فى الرابع عشر من نوفمبر ١٩٥٠ . ويقول اداموف بصدد مسرحيته الثانية : « معتقدا انى بالخدعة قد اتيت بالحل كله لمشكلة الانسان ورغبة منى فى المضى الى الكتابة للمسرح كان من المتعين على فى مسرحية الغزو ان اتخذ لنفسى موضوعا محددا . لن يكون الوجود هو الاطار الرحيب الذى أجول فيه بل سوف يكون مجرد غرفة فحسب . ولن تكون الشخصيات انما بل اناسا من لحم ودم . ولما كنت قد وضعت شخصياتى هذه فى غرفة واحدة فلابد ان يدخلوا فى حديث مع بعضهم . لكنى لم اتخل فى مسرحيتى هذه عن فكرتى الرئيسية التى سبق ان رددتها فى الخدعة الا وهى ان ما من أحد يصغى الى الآخرين بل ان كلا منطو على نفسه ، ويرهف السمع الى نوازه وهمومه . ولقد انتابنى الحرج والحيرة فى هذا المقام ، أنا الذى أوضحت فى مسرحيتى الأولى استحالة كل تخاطب وتجاوب حقيقيين ، وجدت نفسى مضطرا الى كتابه حوار شائى فى ذلك شأن أى كاتب مسرحى آخر . ولقد تفتق ذهنى عن خطة محكمة . أجل . ستتحدث الشخصيات وكل منهم سيسمع ما يقوله الآخرون لكن الآخرين لن يجيبوا بما يجب عليهم ان يجيبوا . ولكى اجتاز هذه المخاطرة بأمان بحثت بلا كلل عن صيغ أو كليشيهات تجرى فى الحياة اليومية جريانا عاديا لكنها فى الاعماق تعنى أشياء أخرى تماما . ويحضرنى مثل صغير من مسرحيتى هذه . ان انيس وهى إحدى شخصياتها تبحث عن آلة كاتبة ولكنها فى الواقع انما تبحث عن شىء آخر تماما . ولقد اعتقدت وأنا أكتب الغزو انى لا أفصح عن حقيقة انسانية لاجدال فيها فحسب بل وانى ابتدع شكلا جديدا من الدراما الا انى اكتشفت ان هذا النوع من الحوار قد سبقنى اليه تشيكوف ، »

وتتلخص الغزو فى ان بيير غارق فى الأوراق . أوراق على الأرض . وعلى المقاعد ، وعلى الأرفف فى الحوائط . انه منكب على هذه الأوراق ليل نهار يحاول ان يفتش سرها ولا يريد ان يضيع لحظة واحدة حتى يصل الى فك لغزها . ويطالب زوجته انيس بان تعاونه او على الأقل الا تعوقه كما تطلب منها امه ان تسهر على راحة بيير ولا تدعه يفرق نفسه فى العمل المضى . انه يعمل فى هذه أوراق منذ سنتين وهذه الأوراق تركها جان شقيق انيس المتوفى . يبحث بيير عن كلمات وعبارات يتعقبها فى الأوراق بصبر وأناة رغم ان نظره ضعيف وهو عرضة لو اقرط فى القراءة ان يفقد البصر . وهو ليس كصديقه تراديل الذى دعاه



لمساعدته فى مهمته • فهذا المصدق يختار الطريق السهل وعندما لا يستطيع ان يقرأ كلمة يبتدعها • ومادام المعنى قريبا فهو راض ، رغم انه ليس من حقه أن يفعل ذلك على حد قول بيير لأن فيه جورا على شخصية كاتب تلك الأوراق •

كان بيير وتراديل وجان المتوفى رفاقا منذ أن كانوا فى المدرسة • وترك لهما جان مخطوطا هاما افصح فيه عما يخيّل اليّنا انه سر جليل ، وقد آلى بيير على نفسه ان يفك طلاسمه ورموزه • وربما زادت شخصية بيير وضوحا من خلال مقارنتها بشخصية تراديل • فبيير هو قائد العملية أما تراديل فمجرد معاون له • وقد أخذ بيير الأمر رسالة وهدفا وهو على استعداد ليضحى فى سبيلها براحتة وصحته وهنائه وماله • ويسخر من أجل ذلك كل امكانياته • ولا يرضى فى تفسير تلك الأوراق العزيرة عليه الا بما هو منتهى الدقة • وهو فى سبيل ذلك ينسخ الصفحات المرة تلو المرة ولا يقنع بالحلول السريعة الأولى • ثم هو لا يفكر الا فى العمل باعتباره رسالة لا باعتباره مدرا للكسب المادى أو الأدبى • ولذلك فهو يرفض أن ينشر المخطوط حتى بعد انجازه • أما تراديل فلا يوافق على ذلك ويرجوان يبادر الى نشر ما انجز من المخطوط أولا بأول • كما أنه يستبيع لنفسه ان يتدخل ليعلى شخصيته على شخصية صاحب المخطوط ويختار ما يحلو له من كلمات يكمل بها ما نقص من عباراته •

وفى خلال الفصل الثانى يفد طارق دخيل جاء يسأل عما اذا كانت الشقة المقابلة معروضة للايجار ، واذا به يتدخل فى شئون الأسرة بشكل غريب • وينتهز فرصة انشغال بيير بمخطوطه وانصرافه عن انيس ويحاول جذب اهتمامها به • ويبدو أن الأم تشجعه على ذلك بشكل خفى •

وفى الفصل الثالث يكون القادم الغريب قد وطد علاقته بانيس وهى على وشك أن ترحل معه الا انها فى انتظار بيير لتودعه • وقد تأخر فى المجيء على خلاف عادته اذ انه بدأ يعمل فى المقهى • ويأتى تراديل ليحذر بيير من أن خصومه قد اتخذوا العدة لانتزاع الأوراق منهم • ولهذا وجب عليه ان يخفى هذه الأوراق عن العيان وفى مكان أمين ، ويصل بيير • لقد اتخذ قرارا خطيرا • ويطلب من أمه وزوجته الثقة فيه • كل شىء سينتهى على ما يرام • انه لا يمكنه أن يستمر فى العمل فى الظروف التى هو فيها ولا بد ان يعتكف ، أى أن يعتزل بعض الوقت •



ويمضى بيير ليعتزل العالم فى غرفته المظلمة ، بينما ترحل انيس مع الغريب . وعندما يفتح الفصل الرابع نجد الغرفة قد سادها النظام والترتيب ونحس بأن الأم قد اوضحت سيدة المكان ولا يشاركها فى هذه السعادة أحد ، مضى خمسة عشر يوما على اعتزال بيير وقد ابلغ بأنه سيعود اليوم ويخرج بيير فعلا من مكمنه وقد اتخذ قرارا :

بيير : ستكونين مسرورة . لقد استقر رأيى على ان اعيش مثل سائر الناس . الذى فهمته هناك ، فى الغرفة المظلمة ، هو ان ما من شئ سيعطى لى ما لم اعرف كيف احيا حياة عادية .

ويمزق بيير أوراقه التى جمعتها له أمه فى صندوق خشبى ضخم ويسأل عن انيس . وعندما تقول له الأم انها رحلت مع الغريب يلتبس لها بيير العذر فما كان بإمكانها ان تحيا فى كل هذه الفوضى . فتتحو الأم عليها باللائمة لأنها هى التى جلبت كل تلك الفوضى الى حياتها وحياة ابنها : ويعود بيير الى الغرفة الخلفية المظلمة ويختفى بها . يصل تراديل على عجل . ليبلغ بيير بأن خصومه قادمون لينتزعوا منه الأوراق وأنه هو الذى حثهم على الحضور . واذ يعرف من الأم أن الأوراق المشار اليها هى تلك الممزقة الملقاة على الأرض ينكب تراديل على جمعها ووضعها فى حقيبته . ثم تعود انيس وقد جارت الأيام عليها فقد أصيب صديقها الذى هربت معه بعرض أقعده الفراش ووضحت هى الملزمة بالسهر عليه . أما بيير فقد مات فى الغرفة المهجورة التى اعتزل فيها . وينخرط تراديل فى البكاء صائحا : بيير مات ، ولن أغفر لنفسى ابدا ما فعلت .

هذه مسرحية اداموف الثانية وقد اهتم فيها باستخدام العناصر المرئية . اكوام الورق التى تغطى المسرح وتكاد تغرق بيير انما ترمز الى تلاشى بيير تحت وطأة عمل هو تعبير عن شخصية غيره أصلا . ويشير عنوان المسرحية ذاته الى حياة بيير التى اكتسحها وتسلب عليها المخطوط الذى يبدو أنه مجرد من كل معنى .

وتعد « الغزو » واحدة من أكثر مسرحيات اداموف توفيقا لأنها قد احتفظت بحد أدنى من الحبكة المطلوبة ، كما انها تعرض شخصيات قادرة على ان تثير اهتمامنا باعتبارها كائنات انسانية ، ولاتنكص المسرحية فى الوقت ذاته عما هو مساهمة أصيلة من مسرح الطليعة الا وهو الالتماس بالمسرح كمساحة زمنية ومكانية لا بد ان تشغل وتملأ بالدلالات المرئية . والتفاصيل فى « الغزو » اقل من التفاصيل فى « الجذعة » بل انها

أكثر اتقاناً وأسرع مساً للقلب من المسرحية الأولى • على أن المهم هي مسرح اداموف هو الجو الذي تخلقه تلك العبارات والمواقف التي لاتعنى شيئاً في حد ذاتها ، لكنها في النهاية ذات تأثير مدمر ، ولا يفارق كابوسها الذهن والقلب تماماً مثل السخافات والخزعات التي ينسج منها بيكيت مسرحياته وتنتهي بنا الى أن نغرق في جو معين وننغرس فيه •

### ثالثاً : المكيدة الكبيرة والصغيرة :

أما مسرحية اداموف الثالثة فهي « المكيدة الكبيرة والصغيرة » وقد كتبها عام ١٩٥٠ وقدمت أول مرة على مسرح « النوكتامبول » في الحادي عشر من نوفمبر ١٩٥٠ وقد أخرجها جان - ماري سيرو • وتتألف هذه المسرحية من قسمين ومن عشر لوحات تتتابع تتابعاً شبيه سينمائي دون توقف ويتعالى في الظلمة وقع خطوات وأصوات غامضة وجلية توحى بأجواء مختلفة •

يبدأ المشهد الأول من الجزء الأول بجنديين في ميدان عام يدفعان بمن سيطلق عليه خلال المسرحية بالمشوه • وقد جذبا ذراعيه بخشونة الى الوراء وهو يصيح فيها ويقاومهما بينما يضحكان منه :

المشوه : اتركاني • ما الذي تريدان مني ؟ ( برهة صمت ) مادمت أقول لكما اني اعرفه فاني اتحمل مسئوليتي ( برهة صمت ) الى أين سيأخذونه ؟ • فليقولوه له على الأقل ( برهة صمت ) هناك أوامر تجبركم على اطاعتها لكن الأمر هنا مختلف ( يضحك الجنديان وتجيبيهما ضحكات أخرى تأتي من وراء المسرح • ثم تقد أصوات لطبات وصفعات من وراء المسرح تعقبها ضحكات من جديد - يمضي المشوه في المقدمة عبثاً ) ماذا يفعلان به الآن ؟ ( برعب ) واحد على يمينه وآخر على يساره • يحيطان به • لماذا ؟ ( صوت صفعات وضحكات من وراء المسرح ) كيف يجروون على ذلك ؟ لكن دعاني • تعرفان جيداً اني لا انتمى الى الحركة ( يضحك الشرطيان • جلبة سقوط جثة وراء المسرح ) اسقطوه ثم ها هم يقيمونه • انهم يبدأون من جديد • انها التمرينات ( يلقي الى المسرح بجسد المكافح بخشونة في خضم الضحكات • ويطلق الجنديان سراح المشوه ويخرجان كما لو لم يكن قد حدث شيء • يركع المشوه

امام المكافح الذى لا حراك فيه • ويرفع رأسه ثم يربت على كتفيه ويخرج من اليمين • ويظل المسرح خاليا برهة • )

وفى المشهد الثانى يرقد المكافح فى غرفته وقد استبدت به الحمى ، وينخرط من وقت الى آخر فى الهذيان ويتخيل انه يحادث رفاقا لوجود لهم بينما يتعالى من الخارج صوت طفل صغير يبكى • ويدخل اثنان من المنتمين الى الحركة يطلبان الاختباء • ويتوسلان الى الاخت زوجة المقاوم ان تأويهما وتخفيهما عن الاعداء فلو انفضح أمرهما فسيلحق بهما ما يلحق بمن يقع بين ايديهم قتلين وتخفيهما تحت المنضدة • ويعود المشوه بعد ان خرج لبحث عن الدواء لابن اخته وقد وجد كل المحلات مغلقة خشية الاعتداء • • المشوه هو الوحيد الذى يسأل عن اخته ويعنى بأمرها اما المكافح زوجها فلا يكثر بها ولا بابنها • انه يكثر فحسب بحركته • بالمقاومة • • بحلمه الكبير فى انقاذ العالم • ابنه فى حالة خطرة ولا يلتفت اليه وزوجته ما كان يكثر بها الا لضمها الى الحركة • وعندما انضمت فقد اهتمامه بها وندمت هى على انضمامها • لماذا لم يكثر اخوها بأن يمنعها من المضى فى اثره مادام كان يعرف أى نوع من الرجال هو ؟ • انه لم يكن يستطيع ان يفعل شيئا • انه يحاول على الدوام ان يتصرف دون جدوى • لابد ان ينصرف الاخ الآن فهم ينادونه فى المصنع • وهو يلبى النداء ولا يستطيع ان يرفض فقد استبد به التعب • لا يستطيع ان يتأخر أولا ينصاع • اما المقاوم المكافح فهو يهذى قائلا : تحركوا • تمردوا على الأوامر • انضموا الى صفوفنا • النصر يقترب ستطرد الشمس الظلال • لاتخافوا ليس بإمكانهم ان يفعلوا شيئا ضدنا • اضحينا سادة الموقف •

اذن ، ظهر التضاد بين الشخصيتين : بين المكافح العنيد والممتن الخاضع للذليل الذى يقبل الانصياع ويرضاه ولا يرى لنفسه مفرا منه ، وستمضى بنا أحداث المسرحية لنرى مصير كل منهما • هل يبلغ احدهما هدفا لا يبلغه الآخر ؟ ويحقق نجاحا لا يحققه الآخر ؟ هل يصبح حال احدهما أفضل من حال الآخر ؟

ينقلنا المشهد الثالث الى مدرسة لتعليم الكتابة على الآلة الكاتبة للمصابين بعاهات فى ايديهم واذرعهم ، ولقد التحق المشوه بتلك المدرسة بعد ان أصيب بحادثة فى المصنع أفقدته يديه • ويلتقى فى المدرسة بارنا



المدرسة الجميلة التى تبدى عطفاً غير عادى عليه ، وتستدرجه الى حبا بل وتدعوه الى غرفتها وتقبل ان تزوره فى غرفته . وهو غير مصدق ان تهتم فتاة جميلة مثل ايرنا برجل مشوه مثله . لكنها تطيب خاطره وتقول له انه لا يغير من الأمر شيئاً الا يكون لشخص ظريف مثله يدان ، طالما انها تحتفظ بيديها . كل مايعنيها ان تكون نافعة خدوم . بسل ان هذا ما جعلنا نترك عملها السابق لتلتحق بالتدريس فى مدرسة الآلة الكاتبة رغم ان مرتبها فى العمل السابق كان اكبر . ان ارنا ترحب بصداقة المشوه لكنها تطلب منه طلباً صغيراً . ان لها صديقاً قديماً يتردد عليها فى غرفتها . وقد ملت صداقته لكنها لاتريده ان يراها مع صديقها الجديد لهذا فلا بد ان يفترقا عند محطة الاوتوبيس او ان شاء ان تزوره هى فى غرفته بدلا من ان يزورها فى غرفتها . انه اذن ليس حبا بل نوع من الاشفاق والاحسان . لحظات قصيرة تتصدق بها على عاجز مشوه . انك لاتفهم . . لاتفهم . . هذا ماتجيبه به ارنا .

وينقلنا المشهد الرابع الى غرفة ارنا حيث نراها مستلقية على فراشها تقلم اظافرها وقد ارتدت ثياب النوم وتحدث الى صديقها نيفير الذى خلع سترته . نيفير متذمر من اوضاع العمل فى المكتب الذى يعمل به والذى كانت تعمل به ارنا وتركته لتقوم بدور المحسنة الكريمة فى مدرسة تأهيل المشوهين . انهم فى المكتب لايسندون اليه الا اعمالاً كتابية ، وقد قلت الاعمال الجديرة بالاعتبار المنوط بها . لكنهم على اى حال قد اسندوا اليه مؤخرًا عملية مرضية . كلفوه بأن يتخذ الاجراءات ضد بعض من اعضاء المقاومة . . بعض المعارضين المناوئين . لكن التنظيمات الجديدة خففت من أسلوب المعاملة وهو ما يجعل نيفير غير راض عن ذلك . وعندما تلح ارنا عليه ان يسرد عليها تفاصيل ما اتخذه مع المعتقل الأخير يقول لها : انت تعرفين جيداً ان التفاصيل لاتتغير كثيراً من حسالة الى أخرى . مجرد تدريبات رياضية .

وفى المشهد الخامس ننتقل الى غرفة الاخت . ونجد المكافح يتأهب للرحيل وهو يتفحص أوراقه ويأخذ منها ما يريد ويضعه فى حقيبته . ان عليه ان يطيع الأوامر الصادرة اليه من قيادته . لقد قرر المتمردون ان يضربوا ضربتهم . ربما كانوا غير مستعدين لكنه لايمك ان يعارض .

لقد افقده العمل يديه . انكبابه على العمل فى المصنع اطاح بيديه . صحيح ان الخطأ كان خطأه اذ انه كان شارد اللب فى لحظة الحادث ،



لكنه العمل على أى حال الذى أفقده يديه ، أو أن شئنا الدقة عدم التحرز  
اثناء العمل ولنرى الآن ماذا سيفعل به الحب . انه كان على الدوام ،  
على حد قوله ، يؤمن بأن الحب هو مخلصه . وأن فى الحب مسلاذة  
وخلصه ، لكنه كان يعتقد أن الحب امر منكور عليه الى أن التقى بارنا  
وهو يقص على اخته غارقا فى نشوة من السعادة ، حكاية حبه . لقد  
تغيرت حياته وتبدلت من التعاسة والقنامة والشقاء الى السعادة والبهجة  
والتفاؤل .

فى حياة المشوه اناس مجهولون غامضون يعذبونه ويفرضون عليه  
اوامر مبهمه بأن يأتى حركات رياضية وما أن يسمع أصواتهم حتى تنتابه  
رعدة لايسطيع مقاومتها . وهى تحيله الى حالة من التعاسة البالغة .  
على أنه يأمل أن يخلصه حب ارنا ويحميه من هؤلاء القسوم المجهولين  
الذين يهددونه ويجعلونه يرتعد فزعا ويجبرونه على أن يأتسى بحركات  
رياضية . يأمرونه بها .

وعندما تلتقى ارنا بالاخت تحس هذه الأخيرة بالنفور منها وتحس  
بانها انما تتجسس عليها وجاءت لتتسقط أخبار زوجها المختفى .

وتنقلنا اللوحة السادسة التى يبدأ بها القسم الثانى من المسرحية  
الى حجرة فى مستشفى يرقد فيها المشوه مصابا وقد فقد الآن ساقه .  
وتدخل اخته لتعوده فيسر أن عرفت مكانه ويسألها كيف تبينت أنه  
بالمستشفى فتقول له أن ارنا هى التى أخبرتها . يالسعادة انها اذن  
ما زالت تهتم به وتتقصى أخباره . فتقول له اخته ماضية فى شكوكها ،  
أخشى أن تكون مهتمة بك أكثر من اللازم ، وبنا كلنا . فالاخت تدهش  
كيف عرفت ارنا عنوانها وهى تختفى وابنها عن العيون ولايعرف أحد أين  
تقيم . .

وعندما تخرج الاخت ارنا فى زى ممرضة تقول :

ارنا : أجل ، انه أنا . وددت أن أعد لك مفاجأة . لقد رتبت الأمور حتى  
أحضر لرؤيتك ، وهأنا أصبحت ممرضتك (تضحك) كنت قد  
أخذت دروسا فى التمريض فى وقت ما . . . . . وأعرف جيدا  
كيف ألف الضمادات ( تضحك ) أن يدى رقيقتان . .

المشوه : لكن من الذى اخطرك ؟ كيف عرفت ؟ وهل يمكن ان تكونى الى جوارى الآن وقد عرفت الى أى حال أوصلونى ؟

ارنا : تعرفنى اذن أقل المعرفة كما لو كان هذا يغير من الأمر شيئاً .  
المشوه : حقا ؟ مازالت تحبيننى قليلا . وبالرغم من اننى لم أعت سوى كومة من الفضلات ؟

ارنا : كم انت أحمق . . انى احبها . . الفضلات انت تعرف ذلك ( تضحك )

وتدور « المكيدة الكبيرة والصغيرة » على الأيحاء بعلاقات غريبة غامضة فالى جانب تلك الأحداث التى تجرى على مسمع ومرأى منا ، هناك أحداث أخطر وأبعد مدى تتم فى الخفاء . وليست الأحداث التى تقع امامنا الا حتمية واثرتلك الأحداث الخفية . . اننا نعرف على الدوام جزءا من الحقيقة هى القشرة الخارجية ، اما الحقيقة الأضخم ، الحقيقة الفعالة التى تولد الحقيقة الظاهرية فنحن لانراها بل هى موحاة بها فحسب . علينا ان نخمنها . وقد نتخبط فى تخميناتنا وقد نصيب . لكن الشئ المؤكد ان هناك حقائق غامضة مجهولة هى التى تسيطر على اقدارنا ومصائرنا . هناك قوى خفية مهولة تخط لنا حياتنا ، أى الحقيقة الظاهرية . . هناك اشياء كثيرة تحدث وروابط كثيرة تتعقد فى الخفاء . . فى الظلام . ومع ذلك فهى تسيطر على اقدارنا وترسم تصرفاتنا وسلوكنا وسعادتنا وشقاءنا . هناك أيد خفية كثيرة تحركنا واصابعها مشدودة بخيوط غير منظورة .

اذن فقد تركنا الأرض الصلبة الراسخة التى تسير عليها شخصيات محددة المعالم محسوبة الأبعاد - كما هو الحال عند كاتب مثل ايسين - لندخل عالما هلاميا غامضا غير مفهوم الا فى أقل اجزائه . وربما كان هذا هو السبب الذى يجعل بعض الكتاب يطلقون على مسرح ادموف المسرح الميتافيزيقى .

وفى المشهد الثامن يعود المكافح وقد اضحى الآن رئيسا مسموع الكلمة . ويجلب الأمل الى قلوب الملايين لكن اتباعه يطلقون النيران أيضا لحفظ النظام . وابنه قد ساءت حاله ويقرر الذهاب لاستدعاء الطبيب . لكنه يتردد وينكص فان عليه واجبا ضخما . سيأتى الرفاق بعد قليل وعليه ان يظل فى مكانه من أجل الحركة ليلقى خطبة . ويموت ابنه . يلفظ انفاسه ومازال الأب يتردد بين الذهاب وعدم الذهاب لاستحضار الطبيب .

الأخت : امنك من الذهاب لرؤيته ( صارخة ) انت الذى قتلتة .. اذهب .. اذهب لتجلب الأمل الى قلوب الناس .

المكافح : ( بصوت خفيض ) أجل .. يجب ان اذهب .

ويقبل المكافح فى المشهد التاسع الى الميدان العام محمولا على اكتاف اتباعه ليدلى بخطبته وقد بان عليه الذعر والاضطراب . لقد تغيرت الاوضاع واضحى نيفير الآن مطاردا بعد ان كان يطارد امثال المكافح وهو لا يامن على نفسه من الهلاك بالرغم من أنه قد حصل على العلاوة . وبالرغم من انه مجرد موظف صغير مثل مئات الموظفين الصغار الذين لا يكثر بهم أحد ، لكنه ليس كأولئك . فهؤلاء استشعروا ان الريح تغير اتجاهها ولهذا فهم الآن يزحمون الشوارع والطرق . ولو كان قد تنبه الى ذلك فى الوقت المناسب ولم يشغل ذهنه بالعلوة والترقية فحسب لنحوه الآن وظيفة تناسبه . نيفير قد استبد به الهلع ويتوقع مجيئهم للقبض عليه وانتزاعه الى حيث كان ينتزع هو الآخرين من قبل . انهم يصعدون الى كل البيوت وسيجدونه لامحالة .. وعندما يسمع جلبة عند الباب يوقن انهم تعقبوه وجاءوا لانتزاعه . ولذلك فهو يتوسل الى ارنا الا تفتح لهم الباب .. لكن الذى يجيء هو المشوه . وهو الآن مقعد تماما فى عربة خاصة وما زالت تطارده اصوات الناس الجهولين المتحكمين فى حياته .

المشوه : أجل ، انهم ينادوننى ( برهة صمت تعقبها ضجة كبيرة ) ارنا .

اسمعى . كنت اؤمن بهم . اقول ان كل شىء يتوقف عليك ، وانه بفضلك . كنت اطلب ... لكنى لا اعرف الآن شيئا على الاطلاق ، ولا يمكننى ان اطلب منك شيئا ابدا ان ليس لى حتى مظهر الآدميين . اتفهمين ؟ .

ارنا : كلا ، هذه المرة لن ادعك ترحل ...

المشوه : ( يصرخ بصوت عله الحدة فجأة ) اغربى عنى .

ارنا : اترى يا عزيزتى نيفير ، انه شجاع ، انه ليس مثلك . يريد ان يخرج ولا يخاف الالعاب النارية . لماذا اسكت ؟ اهو يخيفك ؟ انت فى عجلة من امرك ، يا هذا ؟

المشوه : ( بصوت مازال حادا ) أجل .

تيفير : لن نقول لهم شيئا . لن تشى بى . اليس كذلك ؟ يمكننى ان اعتمد عليك ( تضحك ارنا ) كنت قد ارتضيت تلك الوظيفة لكنى ما سعت اليها قط . لقد قدموها لى . ماكنت اريد ان اضايق احدا ( برهة صمت ) لم تكن وظيفة هامة ( برهة صمت ) كنت على الدوام ضحية . . ماكنت افهم شيئا فى المكائد . ( تضحك ارنا ) تذكر ، لم اسبب لك المتاعب كنت استطيع ذلك لكنى كنت اعتبرك على الدوام صديقا ( تضحك ارنا ) اعرف ، كنت تحقد على بسبب ارنا ، لكن اقسم لك ، كل شيء انتهى بيننا الآن .

ارنا : لكنى انا الذى طردتك . لست من الحماقة ان اقسامك متاعبك ( برهة صمت ) انا لا اخاف شيئا . لم اضع وقتى ، وعقدت الصلات واذا وددت لا مكننى ان اخرجك من ورطتك .

تيفير : يا صغيرتى ارنا . اتوسل اليك ، كلميهم ، قولى لهم . . انه ليس لى اى ذنب ( تضحك ارنا بشدة ، وتمضى الى المشوه الذى بلغ الباب بعناء وتنحنى عليه واضعة يديها على فخذيها ) .

ارنا : قررت ان تتركنا . تريد ان تمضى فى الموكب مع الآخرين لتحفل بالنصر . ( برهة صمت ) لكن حذار فمن الممكن ان يسحقوك . انك لا تحتل سوى مكان صغير .

(وبينما تنفجر ارنا فى ضحك صاخب تدفع بقدمها عربة المشوه التى تندفع مخفية خارج المسرح ) .

هذه هى « المكيدة الكبيرة والصغيرة » وقد استخدمت فيها افكار كافكا على نحو مسرحى تماما . وابلغ مافى هذه المسرحية هو التدمير التدريجى الذى يعترى المشوه من جراء قوى غير مفهومة . ذلك التدمير البدنى الذى يرمز الى تدمير البطل المعنوى ايضا والذى يتجلى فى فقد اطرافه كلها الواحد تلو الآخر الى ان يضحى فى النهاية جسدا بلا اطراف



فى عربى ذات عجالات • ومرة أخرى تعود المرأة المحمومة الباردة القاسية  
المشتهاة ، ولكنها الآن أكثر إثارة للقلق من ليلى التى رأيناها فى أولسى  
مسرحيات اداموف ، اذ انها فى بادئ الأمر تبدو بطابع الأمومة وتبسط  
حمايتها على المشوه ضد نوازعه وخطباته الانتحارية • ثم ماتلبث ان  
تنقلب عليه وهى تقهقه بقسوة وتدفع بضحياتها العاجزة وبعربتها الى  
الدمار عبر الشوارع • • ولاتترك اللوحات القصيرة التى تتألف منها  
المسرحية الوقت لتشديد لحظات حاسمة فى داخل المشاهد • والواقع ان  
الطبيعة العرضية المفككة للمسرحية لاتسمح بالبلوغ الى اية لحظة  
حاسمة • ونحس بأن المسرحية يمكن ان تمضى الى مالا نهاية بقدر  
مايمضى المؤلف فى استخدام اسلوبه التسطيجى الخالى من العقدة فى  
لوحات اشبه بالاحلام وتهدف الى التدليل على ان اخفاق الجهد الانسانى  
امر محقق هنا أو هناك ان عاجلا أو آجلا •

#### رابعا : معنى المسيرة

من خلال روابط متشابكة ومواقف غامضة وشخصيات مبتورة  
يعرض لنا اداموف هنرى الابن الذى يريد ان يفلت من نير سلطة ابيه •  
وقد اعد العدة ليرحل مع صديقيه جورج والبير اللذين تعاهد معهما منذ  
عام على الجهاد ضد الاستبداد والقوة الغاشمة • وقد اتخذ قراره وهو  
على وشك ان يواجه اباه العجوز المريض بما اعتزمه وسيلحق بصديقيه  
الراجلين متحررا من وطأة الأب وجبروته الذى يخنقه ويكتم انفاسه •  
لكن هنرى يحجم فى اللحظة الأخيرة ويتراجع تحت توصلات أخته ماتيلد  
الخانعة الذليلة التى ترجو الا يقضى على ابيه بهذا الفراق الذى سيصدمه  
صدمة قاتلة • كما ان هناك سببا آخر لاجامه هو الرغبة فى عدم  
الابتعاد عن لو سيل حبيبته التى تخضع بدورها لنير أب عجوز مستبد •

وينقلنا المشهد الثانى من الفصل الأول الى السجن لنرى هنرى -  
بلا مقدمات ولا اسباب واضحة - محبوسا منذ ما يقرب من العام • وقد  
ورى الأب التراب • وتأتى ماتيلد لزيارة اخيها وتطلب منه نقودا لاصلاح  
قبر الأب • ثم تحكى له متاعبها وخضوعها لبيرن المذلل لصديق الأب  
المتوفى الذى سلبها التركة • انها هى تحيا فى كنفه ويجبرها على  
الانحناء لزواره العديدين الذين يجلسون حولها فى حلقة كل ليلة •

وتخرج الأخت الذليلة لنرى ان البير صديق هنرى قد اعتقل بدوره  
ورج به فى السجن حيث يعامل أسوأ معاملة • أما هنرى فقد رتب العدة

ليهرب • لكل شيء قد جهز وسيقدم غذا على الفرار من الأسوار ، لكن  
لوسيل تدخل لتزف اليه البشرى • لقد نجحت فى اقناع أبيها ، وهو ذو  
صولة وكلمة مسموعة ، على ان يتقدم بطلب للافراج عنه بحجة انه لازم  
للطائفة • فاذا خرج من السجن فانهما سيعيشان فى محبة وامان •  
سيحضران متشابكى اليدين المراسم والطقوس الطائفية ثم يفرغا لحيهما  
بعد ذلك • وعندما يخبرها هنرى بأنه قد دبر الخطة للفرار وانه يفضل ان  
يخرج من السجن بعمل ايجابى من جانبه تنهاه عن ذلك ، وترجوه ان  
ينتظر الخطوة التى سيخطوها ابوها للافراج عنه ، وهى خطوة مؤكدة •

ويبدو ان هنرى قد فضل السلبية على الايجابية ، وأثر عدم الخروج  
من السجن بجهده ، وقنع بأن يسعى آخر لانتشاله وكان هذا الآخر  
هو الكاهن والد لوسيل ، ولهذا نجده يعيش بعد اطلاق سراحه عيشة  
الاستكانة والمذلة تحت امره حميه الذى عهد اليه بوظيفة تافهة فى  
المحفل • ويتحسر هنرى على وقته الذى يفنيه وطاقته التى يبدها • ان  
ثمة رجالا فى الخارج يواصلون الكفاح ويعرضون حياتهم للأخطار لخير  
الآخرين حتى لا يفتن هؤلاء بدورهم • صحيح ان هنرى يسعى الى  
اخراج البير وانقاذه من سجنه الا ان الأمر لن يتأتى وهو جالس يبدد  
أيامه على النحو الذى يفعله • ان الأمر يحتاج الى مزيد من الوقت  
والجهد •

وعندما تفيض عوامل التمرد التى تغلى فى أعماق هنرى يقرر ان  
يضرب بكل شيء عرض الحائط ، بحياة الدعة والرخاء ، وبالوظيفة  
المريحة الثابتة ، بالامان فى كنف حميه الكاهن ، بل ويحب لوسيل  
وجوارها •• يقرر الشاب ان يخرج اذن من سيطرة حميه ونفوذه ليمضى  
فى الكفاح على النحو الذى يشتهي ويروق له • يقرر ان يصبح حرا  
مناضلا لا عبدا ذليلا خاضعا ، وينطلق فى طريقه رغم مايقول عنه حميه  
محقرا من شأنه •

يرحل هنرى ليشغل مدرسا فاشلا يسخر منه التلاميذ لأنه يريد  
ان يعلمهم الأمور التى لا يعرفونها ، وان يقدم لهم كفاحه وجهاده مثلا  
يحتذونه ، ولا يريدون ان يلقوا عند حد ما معروف كما كان يفعل الكاهن  
ويطالب به اتباعه ومريديه • ورغم فشل هنرى وتأله من عجزه عن المضى  
فى مهنة التدريس فانه يصبر على التمسك بوظيفته من أجل لوسيل ليثبت  
لها انه قادر على ان يفعل شيئا ، وان يكون مرموقا موقفا لا يقل عن  
أبيها فى شيء •

ويصل هنرى خطاب عاجل من لوسيل تفيد ان اباها على فراش الموت وانها فى حاجة اليه فيقرر هنرى العودة اليها معرضا نفسه للفصل ، ان لا يجوز أن يخذل حبيبته • واذ يهم بالسفر تحضر لوسيل اليه متشحة بالسواد وتخبره انها قد جاءت لانها فى حاجة اليه ، ولأنها تحبه ، وقد غفرت له ما سلف •

يدخل البير فى هذه اللحظة ثائرا ويتهجم على هنرى لأنه نما الى علمه انه وشى بصديقهما جورج فزج به فى السجن ، وذلك بدافع من الغيرة عندما اكتشف هنرى ان جورج على علاقة بلوسيل •

وبعد تهجم البير عليه يحس هنرى بالانكسار فيزهد فى لوسيل • لقد فات الأوان الذى يمكن أن يسعد فيه معها ، فيصرفها عنه • كما يدخل ناظر المدرسة ليطرد هنرى من وظيفته بعد ان تقدم اليه التلاميذ بالبلاغات ضده •

وفى النهاية يعود هنرى الى بيت أبيه محطما فتستقبله اخته ماتيلد وتحنو عليه حنان الأم الرءوم •• ويدخل عليه بيرن صديق الأب الذى حل محل الأب وارتدى ثيابه وتطبع بطباعه وعوائده • وقد شمل ماتيلد برعايته الأبوية التى تطورت فأصبحت أيضا أمرا آخر غير مجرد الرعاية الأبوية • ويقوم فى روع هنرى أن اياه قد عاد الى الحياة أو انه قد عاد ليجد من حل محل أبيه ، وعلى وشك أن يفرض عليه ما كان يفرضه أبوه من سيطرة مستبدة ويخشى الابن أن تعود المأساة الى التكرار فيهجم على بيرن العجوز ويجهز عليه • ينتهى الأمر اذن بأن يقتل هنرى ذلك الذى يهدده بأن يضحى صورة جديدة من الأب •

#### خامسا : الأستاذ تاران

وقد توقف اداموف عن انجاز مسرحيته الرابعة « معنى السير » ليكتب مسرحيته الخامسة الأستاذ تاران التى قدمت لأول مرة فى ليون فى الثامن عشر من مارس عام ١٩٥٣ من اخراج روجيه بلانشون • وقد كانت هذه المسرحية ترجمة لحلم جديد لكن اداموف لم يحاول هذه المرة أن يضيف على مسرحيته معنى عاما ، أى لم يسع الى التعميم فى مفهومات المسرحية فهى لا تعنى ما هو أبعد من أحداثها وشخصياتها • وينبع رضاء مؤلفها عنها من أنه لم يستخدم اية جزئية من جزئيات الحلم على نحو مجازى أو استعارى كما ان حديث الأستاذ تاران طوال المسرحية



لم يوجه وجهه بعينها فقد تركه المؤلف يتكلم مثلما كان سيتكلم هو فى الحلم لو امكنا ان نتصور الناس تتكلم فى احلامها • واذا كانت « الخدعة » و « الغزو » قد تطلبتا من مؤلفهما عدة سنوات لكتابتهما فان « الاستاذ تاران » لم تقتض من مؤلفها سوى يومين •

يقف الاستاذ تاران أمام مفتش البوليس الذى يستجوبه عن جريمة اتهم باقترافها واقتيد بسببها الى قسم البوليس • لقد ادعى بعض الصبية انهم رأوه عند الغروب يتجرد من ثيابه ويمشى عاريا على شاطئ البحر • ويؤكد الأستاذ تاران لمفتش البوليس ان هذا الأمر لم يحدث قط ولا يمكن أن يحدث ، اذ كيف يمكن لرجل عاقل ان يخلع ثيابه فى مثل هذا الجو ؟ ثم هو أستاذ جامعى معروف بحسن السيرة وجدية الأبحاث • وقد دعى الى الجامعات الأجنبية للقاء محاضراته التى كان الطلاب يقبلون عليها اقبالا منقطع النظير • الا انه لا يبدو ان مفتش البوليس يصدقه مما يسوء الأستاذ تاران ويخدش اعتزازه بنفسه كأستاذ جامعى وقور مهاب • كيف لا يصدقونه ويصدقون شهادة عيال صغار ؟ لقد كان يسير على الشاطئ واذ بهم يخرجون عليه من البحر ، ويحيطون به من كل جانب ! صحيح أنه جرى ، ولكنه جرى عندما رأهم يحيطون به ويصيحون فيه : ستري ، ستري • لماذا جرى ؟ ربما لأنه لم يكن يتوقع ان يخرج الأولاد اليه ويحيطون به على هذا النحو • ثم لماذا كانوا يقولون له : ستري ستري ؟ انه لم يرتكب اثما فى حياته ولم يسبب الأذى لخلق • وتلك الصبية التى شهدت ضده زورا لابد انها قد سمعت الرواية من الغير وشهدت بما لقنت ان تشهد به • انه استاذ جامعى معروف ، لكن مفتش البوليس للأسف لا يعرفه • وللأسف أيضا لا تعرفه الصحفية التى تدخل وتنتظر حضور احد الأشخاص، ولا السيدان اللذان يتجولان فى أرجاء المسرح يتحدثان عن اعمالهما التجارية • وحتى سيدة المجتمعات التى تدخل مع سيدين من أصدقائها تخطيء فيه وتعتقد أنه الأستاذ مينار • وعندما يصحح لها الأستاذ تاران خطأها مقرا أنه ليس الأستاذ مينار تعلن عدم معرفتها له • ويقرر أحد مرافقيها انه يشبه الأستاذ مينار فى مسلكته لنظارته فحسب • ويهون عليه مفتش البوليس امر فكثيرون وقعوا فى مثل المأزق وارتكبوا ما ارتكبه • وهو لا يصدق شيئا مما يقوله الأستاذ تاران اذ امامه تقرير يؤكد خلاف ما يقوله تاران • وعلى المفتش ان يستوفى هذا التقرير ، ويستطيع الأستاذ تاران ان ينتهى من الموضوع بدفع غرامة والتوقيع على التقرير • يوقع على تقرير ؟ كيف ؟ ان فى هذا ابلغ الضرر على سمعته الأدبية ومستقبله كأستاذ جامعى مرموق •



يسعى الأستاذ تاران في الواقع لاثبات براءته من تهمة لا يتصور أن يرتكبها من كان في مثل سنه ومركزه له ماضيه الخلقى والعلمى •  
ويجاهد الأستاذ الجليل لاثبات عدم صحة شهادات صبيانية لكنه كلما لجأ الى طريق لاثبات براءته انقلب ضده أو على الأقل سد في وجهه •

يتحول المشهد الأول بعد أن يخرج منه لكل الأشخاص الى قاعة استقبال في فندق ، ويحضر شرطيان يبحثان عن يدعى تاران فيصح لهما تاران الأمر متألماً موضحاً انه هو الأستاذ تاران فيردان عليه ساخرين أن اللقب العلمى أو المهنة غير مثبتة فى الورقة التى طلب اليهما البحث عنه بمقتضاها انهما ليسا من شرطة الناحية ، وقد جاءا اليه لأمر خلاف ما اتهم به فى المشهد الأول • انه متهم الآن بأنه قد القى بأوراق فى إحدى « الكبائن » كان قد استأجرها على شاطئ البحر • تعتبر هذه مخالفة حسب القوانين التى يسهر الشرطيان على تطبيقها ، اذ ان المحافظة على نظافة الشاطئ أمر واجب ويهونان عليه الأمر فما من أحد تخلو حياته من المخالفات ويؤكد لهما الأستاذ تاران انه لم يستأجر « كابينة » على الشاطئ ، وهذا دليل براءته • صحيح انه كان يذهب الى الشاطئ ، لكنه كان ينسى نقوده فكان يخلع ملابسه دون حاجة الى « كابينة » ويبرز له الشرطيان دليلاً على ادانته دفترًا من دفاتره ، فيعترف بأنه كان يدون فى هذا الدفتر خواطره تمهيدا لتطويرها والاستفادة منها بعد ذلك فى محاضراته • لقد وجدت الشرطة فى هذا الدفتر دليلاً على ادانته • لكنه يدل ايضا على أكثر من مجرد الادانة فى مخالفة القاء المهملات اذ ان كثيرا من الصفحات خالية • كما ان كثيرا مما هو مكتوب ليس بخطه وعندما يطلب منه الشرطيان أن يقرأ بعض ما هو مكتوب رغم ادعائه بأنه هو الذى كتبه يعجز ودفاعه فى ذلك انه كثيرا ما يكون شارد اللب شأنه شأن كثير من العلماء والمؤلفين •

ربما كان هذا انزلاقا من جانب تاران الى اثبات الجريمة الأولى التى اتهم فيها ، لكن كم هى تافهة تلك الاتهامات التى توجه الى المسكين الأستاذ تاران ؟ ولكن كم هى خطوة ومريزة من ناحية أخرى ؟ كم هو شاق ومضن ان يضطر أستاذ جامعي الى تبديد جهوده وتضييع وقته فى دحض اتهامات من هذا القبيل ، لكنها الحياة التى تضيق جهود المرء بشكل مخيف وسخيف ايضا •

يصرّف الشرطيان دون ان يتنبه الأستاذ تاران الى ذلك ثم تدخل موظفة الاستقبال فى الفندق ، ويسألها الأستاذ تاران عما اذا كانت قد

وصلته خطابات فتخبره الموظفة ان ثمة شخصا قد ترك له لفافة ضخمة من الورق دون ان يخبرها عن اسمه . واذ يبسط الأستاذ تاران هذه اللفافة على الأرض يدهش اذ يتبين انها لا تخصه ، فهي مجرد تخطيط لقاعة الطعام فى سفينة يقال انه قد حجز تذكرة للسفر عليها ، رغم انه لم يفكر فى السفر بحرا قط ، ولكن جان اخته تدخل لتؤكد له انه ربما كان قد حجز تذكرة على ظهر هذه السفينة يوما كان مكود الذهن فيه ومشغولا ، ولما مرت الايام نسى امر التذكرة ثم تشير له الى الخريطة وتقول له انهم يقدرون مكانته خير التقدير فقد أعطوه مكان الصدارة على مائدة الطعام . فيسرى هذا القول عنه ويطمئن قلبه بعض الشيء ، لكنه ما يلبث ان يعود فيتشكك فى الأمر لأنه عندما يسافر الى بلجيكا بدعوة من إحدى جامعاتها للقاء المحاضرات لا يسافر بالباخرة .

وتتذكر اخته ان معها خطابا له . لاشك انه الخطاب الذى ينتظره الأستاذ تاران من الجامعة تدعوه لمواصلة محاضراته فى الفصل الدراسى المقبل . ولكن اذ تقرا له جان سطور ذلك الخطاب نجد ان العميد يكيل له الاتهامات التى ينكرها تاران بشدة ويحاول التدليل على عكسها . يقول الخطاب انه لم يكن ينظم مواعيد محاضراته مما كان يضطر زملاءه الى تعديل جداولهم فى اللحظة الأخيرة . وانه كان يطيسل فى اللقاء متجاوزا الوقت المقرر له . وكان لا ينتبه الى الجلبة التى يثيرها الطلبة فى وجهه أثناء المحاضرة . كما ان الكثيرين منهم ما كانوا يكثرثون بما يلقيه فيخرجون قبل انتهاء المحاضرة . وأخيرا وأهم من كل شيء هناك اتهام خطير . لقد سرق آراء الأستاذ مينار ونسبها الى نفسه مما اثار موجة من الاستياء عليه ، وقضى على هيئته العلمية !

ويصبح الأستاذ تاران : كلا ، كلا ، كل هذا غير صحيح . اذا كان يطيل فى محاضراته فلأن مادته غزيرة . واذا كان بعض الطلبة يغادرون القاعة قبل الأوان فلارتباطهم بمواعيد القطارات لأنهم كانوا يفدون للاستماع اليه من جهات نائية . واذا كان قد حدثت الجلبة أثناء محاضراته فلم يحدث ذلك الا مرة واحدة عندما صاح البعض : « ياله من وضوح ! ياله من منطق ! » فطالبهم الآخرون بالسكوت حتى يتسنى لهم متابعة بقية المحاضرة . أما أفكار الأستاذ مينار فهو لم يسرقها . كان الأمر مجرد توارد خواطر . لقد فكرا فى ذات المسائل وخلصا الى ذات الحلول فى نفس الوقت . وليست هذه أول مرة يحدث فيها هذا الأمر بين المفكرين . آه لو كانوا قد وقفوا وقالوا هذا الكلام فى وجهه فحسب : لماذا لا يقولونه :

الا بعد العديد من السنين التى مضى يحاضر فيها بنجاح ١٩ أليس هذا دليلا على بطلان هذه الاتهامات ؟ الا يعتبر رفض الجامعة تجديد عقده اجحافا بحقوقه اذن ؟

وينهض الأستاذ تاران وقد ظل وحيدا ، ويبسط الخريطة على الحائط فنرى انها بيضاء ليس بها أى رسم على الاطلاق ، يتأملها بعض الوقت ، ثم يشرع فى خلع ثيابه ببطء شديد .

هذه هى مسرحية الأستاذ تاران ويلعب معنا ادايوف فيها مرة أخرى لعبة الاستغماية ليعطينا احساسا بالضيق والحزن والضياع . الانسان قائم فى زحمة اتهامات هى صحيحة وزائفة فى ذات الوقت . الحياة الانسانية بأسرها اتهام سخيف باطل ومهول . ان الأستاذ تاران شخصية محزنة مضحكة . شخصية تثير الشفاق عليها والثناء لها . ومع ذلك فقد رسمت بمهارة تجعل الشفاق عليها يختلط بموجة من الضحك تلو فى النهاية عندما يريد المؤلف أن يثبت فينا مدى ما يكنه من اشفاق عليها . والحق يقال ان « الأستاذ تاران » مسرحية عن حلم من نوع غاية فى القسوة . ويبدو البطل فى محيطه المأساوى تماما . لقد أدين بأنه تعرى أمام الجمهور وكلما أكد عدم صحة هذا الاتهام كلما استحالت عباراته الى سلاح ضده وسوات من مركزه . لكل كلمة يقولها تهدمه ، وفى كل لحظة من لحظات المسرحية نرى تاران المسكين يغوص فى حماة المأساة بنوع من المنطق المعكوس .

ولقد تساءل ادايوف ازاء نجاح مسرحية الأستاذ تاران عن مقومات المسرحية الناجحة واكتشف ان المسرحية الناجحة هى التى يتقبل لفيف كبير من الجمهور الأحداث الدائرة امامه على خشبة المسرح على انها أحداث حقيقية . ما الذى يجب ليحدث ذلك التقبل ؟ انه ان يتعرف الجمهور على نفسه فى شخصيات المسرحية ، ان يجد فيها اصداء لمشاغله ومخاوفه وآماله ومشكلاته الاجتماعية او الشخصية التى تتشكل منها حياته . اذن ما الذى يجعل مسرحية الأستاذ تاران التى تقوم على منطوق الأحلام اللامعقول تلقى استحسان الجماهير أكثر مما لقينته اية مسرحية أخرى من مسرحيات ادايوف ؟ ان الذى يجعلها مسرحية ناجحة هو احساس المتفرج احساسا مزدوجا بالتوحد مع البطل والانفصال عنه . لقد وجد كل منا نفسه فى وقت من الأوقات فى موقف الأستاذ تاران على نحو أو آخر . لكننا لسنا جميعا اساتذة جامعيين مغرورين ننسب لأنفسنا آراء غيرنا .



لقد كان هذا الاحساس المزدوج بالاتحاد والانفصال أمراً ضرورياً حتى يتسنى للجمهور ان يتعاطف مع البطل وفي الوقت ذاته ان يضحك منه . ومن ثم تضحى هذه المسرحية عملاً مقبولا .

بقيت كلمة أخيرة عن الأستاذ تاران ، لقد قدمت هذه المسرحية لاداموف خدمة كبيرة لم يتبينها الا فيما بعد ، اذ انه وهو يصف بصدق حلما ألم به اضطر الى عدم افعال اية تفاصيل مهما صغرت . وقد لايعنى هذا شيئا لكنها كانت فى الواقع المرة الأولى التى خرج فيها ادموف من التجريد الشاعرى وتجراً على تسمية الأشياء بمسمياتها . ومنذ ذلك الوقت انفتح امامه طريق جديد لكنه لم يكن - على حد قوله - من الشجاعة حتى يسير فيه توا . فقد اقتضاه الخروج اليه ان يكتب مسرحيتين هما الجميع ضد الجميع والتلاقى .

#### سادسا : المجتمع ضد الجميع

من خلال اضطرابات مجتمع غير محدد المعالم عرض لنا ادموف فى « الجميع ضد الجميع - كما فعل من قبل فى « المكيدة الكبيرة والصغيرة » - انقسامات واضطرابات وفريقا يقاوم فريقا وفئة تحارب فئة وتسحقها . وما يلبث أن يحقق بالفئة الظافرة ما حاق بالفئة التى ابيدت . بشر يقتتلون لاسباب واهية ، وبغية أهداف غير جديرة بالاحترام . وتقود هذه الاهداف شخصيات ادموف الى التدمير النهائى الشامل الذى تحدث عنه الفيلسوف هوبز وصوره المصور الاسباني فرانسيسكو جويا ( ١٧٤٦ - ١٨٢٨ ) مرارا من قبل .

تصور لنا « الجميع ضد الجميع » مجتمعا حلت به طائفة من اللاجئين . وقد تفاقمت فى هذا المجتمع البطالة فتصور اهله ان الحل لمشكلتهم هو مطاردة اللاجئين واقصاؤهم عن نواحي الحياة بشتى الطرق ، فتبدأ مطاردتهم واعتقالهم وسحقهم . ويميز هؤلاء اللاجئين طابع جسدى فأغلبهم يتصفون بالعرج وتبدأ مشاهد المسرحية « بأحد هؤلاء اللاجئين وهو زينو يجرى فى الطريق محاولا الافلات من مطارديه . ويلتقى فى الطريق بعاطل متعب مثقل بالهموم هو جان ريست فيتوسل اليه الا يرشد مطارديه الشرسين اليه . فيستجيب جان ريست الى زينو فيفلست من متعبيه ويقسم انه لن ينسى لجان ريست هذا الفضل الكبير .

تمكن زينو من الانخراط فى الحياة الاجتماعية بعد ذلك دون ان ينتبه اليه أحد . وتحسنت أحواله المالية لكنه رد على جميل جان ريست



بالنكران فرفض ان يمد اليه يد العون ولم يكثرث بأن يجد له عملا حينما جاءت أمه تتوسل وتشكو له الجوع الذي يعانيه ابنها • بل أكثر من ذلك خطف من ريست رفيقته ماري التي أثرت ان تترك جان ريست الفقير المعدم لتحميا في كنف زينو رجل الاعمال الثرى • ويندفع جان ريست نتيجة لهذا الاعتبار الشخصى الى صفوف المناوئين للاجئيين المضطهدين لهم أشد الاضطهاد ، ويتعقبهم ويقتل منهم الكثيرين هو ورفيقه المتطرف درابون وفى النهاية يكتب لفريق المضطهدين المتطرفين الغلبة ويضحى جان ريست ودرابون من ذوى الكلمة المسموعة والقُدح المعلى فى حكومة أعداء الاجئيين •

وان يحس زينو بالأرض تميد تحت قدميه وبانه واقع فى أيدي المتطرفين وهالك لامحالة تسول له نفسه ان يستغل علاقة ماري السابقة بجان فيتوسل اليها ان تذهب اليه وتستخرج منه تذكرة مرور يصل بها الى الحدود ليجتازها الى حيث يجد الأمان • وتضغط ماري على نفسها وتقبل ان تسعى لانقاذ زينو • وعندما تذهب الى جان ريست يلين قلبه لها ويغفر لها ما فات ويعطى لها تذكرة المرور المطلوبة رغم نصيح أمه له بالا يفعل ذلك منبهة اياه الى ان زينو قد يستعمل هذا الجواز سلاحا يهدم به مستقبله السياسى مدعيا انه قد رشاه ليعطيه الجواز ولا ترضى ماري ان تترك زينو وحيدا وتكمل جميلها بأن ترافقه الى الحدود حيث يطلق عليها الحراس الرصاص ويعتقلون زينو ويبعثون به الى درابون •

وعندما اشتم داربون حكاية تذكرة المرور وجد فيها وسيلة ناجحة للقضاء على منافسه فى السلطة جان ريست • وحتى يحمل زينو على الرضوخ لخطته امنه على مستقبله مانحا اياه شخصية اخرى • وان تتزعزع سلطة جان ريست ويهدده ذلك السلاح الذى اشهره درابون فى وجهه ينتاب جان ريست الذعر الذى سبق ان انتاب زينو وانتاب كل من طاردهم ونكل بهم من الاجئيين • وتحت مشورة أمه يذهب جان ريست معها للإقامة والاختفاء فى قرية من قرى الجنوب • وان تكون الأحوال السياسية قد تغيرت فى المجتمع ، واضحى اللاجئون معترفا بهم ومصرحا لهم بممارسة كافة نواحي الحياة العادية ينتحل جان ريست وأمه لنفسيهما صفة الاجئيين ، وبخاصة أنهما يعرجان بدورهما عرجا خفيفا • وفى القرية المذكورة يلتقى جان ريست بلاجئة حقيقية هى نويمى التى تحبه معتقدة انه مثلها من الاجئيين وانه قد عانى من المتاعب والاضطهاد ما عاناه بنو جلدتها •

على ان الأحوال تتغير من جديد فى المجتمع وتعود السلطة الى اتخاذ الاجراءات العنيفة ضد اللاجئين • وينتهز داربون الفرصة فيطالب زينو بالذهاب للقبض على جان ريست الذى كشفت التحريات عن مكان اختفائه • ويصل زينو الى بيت جان ريست وقد اتخذ لنفسه قرارا • انه نادم وسيرد الى جان ريست جميله بأن يسهل له الفرار الى الحدود ويؤمن طريقه حتى لا يقع فى يد داربون • واذ يصل الى حيث يختفى جان ريست يجد اثنين من الحرس الوطنى جاءا ليفتشا البيت بحثا عن اللاجئين • وعندما يضبطان جان ريست ونويمى وأمه تنكر هذه الأخيرة بشدة انها وابنها من اللاجئين وذلك حرصا على حياتهما ورغبة فى منع ابنها من الرحيل مع اللاجئين نويمى فتفقده الى الأبد ، الا ان الحارسين لا يصدقانها ويعتمدان فى عدم التصديق على ظاهرة العرج البادية على كل من جان ريست وأمه • وعندما يتدخل زينو محاولا اثبات شخصيته منكرًا صفة اللاجئين عن جان ريست وأمه يحبط جان مسعاه ، لأنه لو انكشفت شخصيته الحقيقية باعتباره واحدا ممن نكلوا باللاجئين سيفقد قلب حبيبته كما ان الحارسين لا يعبان بتذكرة اثبات الشخصية التى يقدمها لهما زينو ، ويعتدان بظاهرة العرج البادية عليه فيعاملانه على انه لاجئ بدوره ، ويسوقان الأربعة خارجا حيث يطلقان عليهم الرصاص • وهكذا يلقي زينو وجان ريست ذات المصير جنبا الى جنب • فالعرج هنا وهناك ، وليس هذا دليلا على شيء بذاته •

قدمت الجميع ضد الجميع فى الرابع عشر من ابريل عام ١٩٥٣ من اخراج جان - ماري سارو وقد تردى اداموف فى هذه المسرحية - على حد قوله - فى ذات الخطأ الذى وقع فيه فى المكيدة الكبيرة والصغيرة ، فقد عمد الى عرض الاضطهاد عموما بدلا من ان يعرض حادثة بعينها من حوادث الاضطهاد •

### سابعاً : التلاقى

بعد الجميع ضد الجميع كتب اداموف « التلاقى » ولها عنده أهمية خاصة لأنه بعد ان فرغ منها وتأملها فهم ان الوقت قد حان ليخرج من مرحلة استكشاف الأحلام وانصاف الأحلام والصراعات العائلية أو بعبارة أخرى مكنته مسرحية « التلاقى » من أن يصفى حسابه مع كل تلك الأمور التى وان كانت قد مكنته من الكتابة اول الأمر الا انها انتهت الى تعويقه وتجميده •

وتتلخص هذه المسرحية فى أن ادجار يذهب الى المحطة ليلحق

بالقطار المسافر الى قريته حيث تدعوه أمه ليعمل محاسباً • يقوم القطار بعد نصف ساعة فيمضى الشاب الى بوفيه المحطة يجلس الى منضدة بين امرأتين لا يعرفهما : الأولى هي لويزا الشابة الشقراء ومادلين المسماة بأسعد النساء وهي فى الأربعين • ينخرط ادجار فى الحديث مع المرأتين فيفوته القطار • لايهم • سياخذ قطار الصباح وهذا أفضل من رحلة الليل • خطيبته لينا لا ترضى أمه عنها كثيراً فهي تعزف البيان يوم الأحد وأمها لا تحب ذلك • وتطلب منه المرأتان أن يحكى لهما حكايته مع لينا • انها لاترضى أن يتركها سنتين لينجز دراسته ويؤمن مستقبلهما وقد بدأت تتذمر من أمه • وهذا يوحى لادجار بانها لا تحبه ، اذ كان يجب ان تسهر على أمه المريضة وأن تذهب لاحضار طلبات البيت • وليس هذا بالأمر الصعب فقريه كويفى صغيرة ولينا لديها دراجة • لكن الأمر العويص هو انها تتوهم ان الجميع يعوقونها عن تحقيق ذاتها • ويصارح ادجار المرأتين بانه لا يحب الموسيقى • انها فن يخاطب القلب والاعصاب ولا يخاطب الروح • وادجار يدرس الحقوق فى مونبليه ويحضر لامتحان سبتمبر ويغيظه من أمه وخطيبته انهما تحدثانه دوماً عن كسب المال • وهو لا يكثر كثيراً بأن يكون فى جيبه نقود • الشيء الذى تتفق خطيبته وأمها فيه هو انهما يجعلان حياته شاقة • ويكفى قراءة خطاباتهما لمعرفة ذلك كل المعرفة • ويالها من أسباب تنتحلها خطيبته لينا لتحمله على العودة الى القرية • تنهض لويز وتقرب من ادجار وتتأمله عن كثب ثم تنفجر فى الضحك • فقد تبينت انه لا يرتدى جورباً •

ان الجو الذى تدور فيه المسرحية هو جو الحلم • وهذه التحولات والخزعبلات مألوفة فى الاحلام ، لكنها تعطى فى النهاية وفى مجموعها انطباعاً من الانقباض أو الضيق أو أى انطباع آخر حسب الأحوال • ويبدو طابع الحلم بشكل أوضح عندما تنخفض الأضواء ويقف ادجار أمام أسعد النساء كتلميذ يتلو دروسه • ويحدثها عن أوراقه • ثم يصيح فيها قائلاً انها لعبت بها ويطالبها بخشونة الا تدس انفها فى عمله فهو لا يحتاج الى معاونة من أحد على الاطلاق • ثم يقول لها بعد برهة صمت ان خلاصة كل ذلك انه سيتأخر • انه على موعد مع لويز الفتاة المجتهدة الجادة المخلصة التى تسارع بعد خروجها من المكتب الى تثقيف نفسها • وقد كانت لويز قد خرجت من المسرح منذ هنيهة ويقم هذا التحول بصفة أريية وبخاصة ان أسعد النساء تتحول بدورها الى أم ادجار •

ومادام ادجار ذاهباً لمقابلة لويز وأسعد النساء خارجة فان ادجار يصطحبها معه • وتأتى لويز لمقابلة ادجار فى الموعد المضروب ومعها دراجة



نسائية ولفافة تفتحها وتخرج منها غطاء للمائدة • ويلوم ادجار خطيبته على تبذيرها لكنها تقول انها مستعدة للغسيل كل ليلة ، وذلك بطبيعة الحال بعد الزواج • وتمضى فى الحديث عن حياتهما المستقبلية • انها تريده ان يلتحق بعمل لدى محل للأدوات المكتبية نصف الوقت وبذلك يستطيع ان ينجز دراسته مما يتيح لهما ان يستقلا فى اقامتهما عن مادلين • لكن ادجار لا يعير هذا العمل الذى عثرت لويز عليه اهتماما مما يثير سخطها • على انه يبرز رفضه بانه يخاف ان يستغرقه هذا العمل وينتهى به الامر الى ان يظل مرتبطا به الى الابد دون أن ينجح فى تحقيق آماله فتعساته لويز باكية • انه على ما يبدو قد اشتاق لرؤية ليلى فى كوفى وينكر ادجار ذلك فقد فسخ علاقته بها متخذا قراره فى هذا الشأن بعد روية ، ولا رجعة له فى قراره •

ولقد احضرت له لويز دراجتها كى تسهل له عمله فى ايصال طلبات المكتبة التى يعمل بها وبذلك توفر عليه استئجار واحدة • يجرب ادجار الدراجة فيجد المقعد خفيفا ، فتعطيه لويز الأدوات اللازمة لفك المقعد ورفعها ، لكنه يفشل فى عملية الفك • انه يؤمن بالتخصص ولقد تخصص هو فى نصوص القانون الرومانى • وهذا التخصص من شيم العصر • وعندما يركب ادجار الدراجة يفقد توازنه ويقع ، فتأخذ لويز بيده ضاحكة وتقبلها ، وتدفع الدراجة خارجة بها •

تدخل اسعد النساء حاملة مقعدين فينهض ادجار من سقطته ويهرع اليها ويضع المقعدين ويرقدما عليهما ويغطي ساقها بغطاء المائدة الذى تركته لويز • ثم يجلس على الأرض الى جوار اسعد النساء • انها متعبة لكنها سعيدة رغم ذلك ، فهى محل عناية الآخرين ورعايتهم • وهذا رائع • الا انها تحس بالتأنيب لأنها تثقل كاهل ادجار وتضيع وقته بما تكلفه به من مشاوير •

ثم تنهض اسعد النساء وتمضى خارجة • وتدخل لويز لتخبر ادجار انها تعتزم الرحيل ستسافر يومين أو ثلاثة أيام • لقد طردت من عملها بسببه ان هو لا يذهب الى العمل فنعوا عليها توصيتها عليه • ثم انه دائب العمل ليل نهار يستعد للامتحان مما لا يدع لها وقتا لتراه على انه لا يتقدم فى دراسته رغم مواصلته لها فهى فى حاجة الى ذاكرة خارقة تنقصه • وتنخرط لويز فى البكاء ثم تأخذ دراجتها وتخرج • ثم تدخل اسعد النساء وقد تأهبت للسفر بل هى تسافر فعلا فى صحبة ادجار الذى اضاع فى هذه الاثناء تذكرته فيبحث عنها فى جيوبه وعلى الأرض وفى



كل مكان دون جدوى ، فتهون أسعد النساء عليه الأمر وتعهده بأن تبتاع له تذكرة جديدة •

أسعد النساء : اعترف بأننا كنا محظوظين إذ التقينا هكذا بلا موعد سابق لنقطع الرحلة سويا •• أحزين أنت ؟ من أجل لويز ؟ يا للصغيرة المسكينة لويز • كم كانت شجاعة ، ويا له من سخف أيضا أن تموت في حادث قطار • لا يحدث ذلك كل يوم على أية حال • لست مسئولاً عن شيء فلم تدفعها إلى السفر على العكس بذلت جهدك لتصدها عنه • انها لم تصل إلى هناك قط ( ضاحكة ) وقعت الحادثة عند مغادرة القطار •  
ادجار : ••• هذا فظيع •••

تخفت الأضواء وتخرج أسعد النساء • وعندما تعلو الأضواء نجد ادجار ينقب في أرجاء المسرح باحثاً عن شخص • وتدخل الأم التي تؤدي دورها ذات المثلة التي أدت دور أسعد النساء •

ادجار : ( صائحا ) ليينا ( يصمت ثم يعاود الصياح بصوت أعلى )  
ليينا •• ليينا ••

الأم : هاهو فتاى الكبير قد عاد إلى •• يجب ان احيطك علما •• حدثت اشياء فى غيابك • هل يدهشك الى هذا الحد ان ترانى فى صحة جيدة ؟ هذا صحيح •• نسيت ان اذف اليك ( ضاحكة ) الخبر السار •• تصور ، استيقظت يوما فى الاسبوع الماضى ( ضاحكة ) منتصبية القامة ( برهة صمت ) لو كانت ليينا قد رأت هذا ما كانت تصدق عينيها ( برهة صمت ) مسكينة ليينا •• مضت بحماقة لتموت تحت عجلات القطار •• كان الأمر خطأها ، ولم سافرت على دراجة فى جنح الليل ؟ كنت فى حاجة إلى دوائى لكن وقته لم يكن قد أذف • كتبت لك فى اليوم ذاته • لا بد أن الخطاب قد تعطل فى مكان ما •

وتدفع الأم بادجار إلى عربة للأولاد يسقط فيها وتمضى تدفعه وهو يلوح بقدميه ويديه راقدا محاولا الجلوس دون جدوى • وتخرج به من المسرح بينما يسدل الستار •

فى التلاقى احساس بالقصور والعجز وبعدم القدرة على البلوغ إلى شيء • ادجار لا يستطيع أن ينجز دراسته • لا يقدر على ركوب

الدراجة • يفوته القطار • وفى النهاية يلقي به فى عربة اطفال • الواقع ان التلاقى تحكى ذكرى مريرة أو حلم ممض ، حالة نفسية يجتازها ادجار وكل من يحيط به وكل ما حوله سواء من الأماكن أو الأشياء كالدراجة والمحطة والقطار هى انعكاسات رمزية لمكونات مخيلته الممزقة • ويلوح لنا اننا ازاء شخص فى حالة الحسرة على شىء فاتته ، أو من الندم على سلوك لم يكن يجدر أن يسلكه ، وعلى نكوص لم يكن من الجائز ان يتردى فيه • وان لويز وأسعد النساء هما انعكاسات للأم والخطيبة ، انعكاسات مختلطة بزفرات ادجار وحسراته •

ان الشخصيات فى هذه المسرحية غير حقيقية وليست ذات ابعاد واقعية • انها تضحك ثم تعلوها الكآبة ثم تصيح وتنخرط فى البكاء دون ما سبب واضح أو باعث جلى • والذى يلفت الانظار على الأخص هو تلك التحولات الأريية فى الشخصيات والأماكن ان المسرحية تعرض خوالج ونزعات نفسية فحسب • انها تعرض حلما يدور فى أعماق نائم •

كانت مسرحية التلاقى بمثابة تصفية لحساب • كانت تحية وداع من اداموف الى مرحلته الأولى رحلته العبثية اللامعقولة التى بدأ بها غزو المسرح المعاصر •





## المطلب الثاني :

### السمات الأساسية فى مسرحيات المرحلة الأولى

أولى أداموف العناصر المرئية عناية خاصة فى أعماله المسرحية ، فأكوام الورق التى تغطى المسرح فى « الغزو » وتكاد تفرق بطلها «بيير» إنما تومىء الى تلاشيه تحت وطأة عمل هو تعبير عن شخصية غيره أصلا . وذلك التدمير البدنى الذى يعتري « المشوه » بطل « المكيدة الكبيرة والصغيرة » فيفقد أطرافه كلها الواحد تلو الآخر من جراء قوى غير منظورة حتى يضحى فى النهاية جسدا متأكلا مهدهما ذلك التدمير البدنى إنما يومىء - كما سبق أن أوضحنا - الى التدمير المعنوى الذى حاق بالبطل أيضا وفى «التلاقى» احساس بالقصور والعجز وبعدم القدرة على بلوغ شىء . ان « ادجار » لا يستطيع ان ينجز دراسته ، ولا يقدر على ركوب الدراجة، ويفوته القطار وفى النهاية يلقي به فى عربة أطفال . وتصور التلاقى فى الواقع حالة نفسية يجتازها (ادجار) وكل ما يحيط به على المسرح سواء من الاشخاص أو الاماكن أو الأشياء كالدراجة والمحطة والاشارة الى القطار هى تجسيم لمكونات مخيلته الممزقة ويخيل اليها اننا ازاء شخص . فى حالة من الندم أو الحسرة على سلوك لم يكن يجدر ان يسلكه . ونترك فى مسرحيات أداموف الأولى الأرض الصلبة الراسخة التى تسير عليها شخصيات محددة المعالم محسوبة الابعاد - كما هو الحال عند كاتب مثل إبسين - لندخل عالما هلاميا غامضا غير مفهوم الا فى القليل من جوانبه . فشخصيات أداموف ليست ذات أبعاد واقعية . وهى تضحك ثم تعلوها الكآبة ، وتنخرط فى البكاء دون ما سبب واضح أو باعث جلى . والذى يلفت الانظار على الأخص هو تلك التحولات الأريبة فى الشخصيات والاماكن ، حتى اننا لا نرى وصفا لأدب أداموف المسرحى أفضل من أنه



أشبهه « بلعبة الاستغماية » ويلعب أداموف فى مسرحياته الأولى هذه اللعبة ليعطينا احساسا بأن الانسان تائه فى زحمة اتهامات هى صحيحة وزائفة فى الوقت ذاته « فالاستاذ تاران » مثلا مسرحية عن حلم على غاية فى القسوة لقد أدين الاستاذ تاران بأنه تعرى أمام الجمهور • وكلما أكد عدم صحة هذا الاتهام كلما استحالت عبارته الى سلاح ضده ، وسوات مركزه • وفى كل لحظة من لحظات المسرحية نرى « تاران » المسكين يخصوص فى حمأة المأساة بصورة من « المنطق المعكوس » ولا تسمح الطبيعة العرضية المفككة لمسرحيات أداموف بالبلوغ الى أية لحظة حاسمة ، ونحس بأنها يمكن ان تمضى الى مالا نهاية بقدر ما يمضى المؤلف فى استخدام أسلوبه التسطيحي الخالى من العقدة فى رسم لوحات أشبه بالأحلام •

وفى مقدمة ما يثير الاهتمام فى مسرح أداموف – كما سبق ان رأينا – هو الجو الذى يخلقه بتلك العبارات والمواقف التى لا تعنى شيئا فى حد ذاتها لكنها فى النهاية ذات تأثير مدمر ، ولا يفارق كابوسها الذهن والقلب بسهولة •

وتوحى مسرحيات أداموف بعلاقات غريبة غامضة ، فالى جانب تلك الأحداث التى تجرى على مسمع ومرأى منا أحداث أخطر وأبعد مدى تتم فى الخفاء • وليست الأحداث التى تقع أمامنا الا نتيجة حتمية واثرا لتلك الأحداث الخفية •

اننا نعرف على الدوام جزءا من الحقيقة ، القشرة الخارجية أما الحقيقة الأضخم ، الحقيقة الفعالة التى تولد الحقيقة الظاهرة فنحن نتخبط فى تخميناتنا عنها وقد نصيب ، لكن الشئ المؤكد ان هناك حقائق غامضة مجهولة هى التى تسيطر على الاقدار والمصائر ومن خلال اضطرابات مجتمع غير محدود المعالم عرض لنا أداموف فى « الجميع ضد الجميع » كما فعل من قبل فى المكيدة الكبيرة والصغيرة « – فريقا يقاوم فريقا ، وفئة تحارب فئة وتسحقها ، وما يلبث ان يحيق بالفئة المظافرة ما حاق بالفئة التى ابيدت • بشر يقتلون لأسباب واهية ، وبغية أهداف غير جدية بالاحترام • وتقوم هذه الأهداف شخصيات أداموف – كما رأينا – الى التدمير النهائى الشامل • وبعد « الجميع ضد الجميع » كتب أداموف « التلاقى » ولها أهمية خاصة فى تطوره الفنى ، لأنه بعد ان فرغ منها وتأملها فهم ان الوقت قد

حان ليخرج من دائرة الاحلام السوداء والهواتف الغامضة والصراعات  
الأسرية • وبعبارة أخرى مكنته مسرحية « التلاقى » من أن يصفى حسابه  
مع كل تلك الموضوعات التي وإن كان قد بدأ بها إلا أنها أوصلته الى نهاية  
طريق مسدود كان يجب عليه ان يجتازه •

المبحث الثالث : طريق الخلاص : من الفردية الى الجماعية ، من اللامعقول  
الى الالتزام :

كان اداموف يعتقد أول الأمر أن المسرح عندما يعالج حادثة مرتبطة  
بالحياة الاجتماعية يجب أن يعطى الحادثة طابعاً عاماً • وبالتالي لا يضع  
الكاتب نفسه في مكان محدد ولا زمان محدد • إلا أنه لم يعد يعتقد ذلك ،  
فقد الثقة في الأساليب التي تتجذب التاريخ لترهف السمع الى أصوات  
مبهمة وتتطلع الى أهداف مشكوك فيها •

وقد قامت أولى مسرحيات اداموف على الاحساس بالعزلة الذي  
يخيم على الكائنات البشرية وكانت الرغبة في إبراز هذا الاحساس المفجع  
هي التي قادت الى المسرح معتقدا انه لو أمكنه ان يرسم صورة واضحة  
للعزلة المخيمة لا على فرد بعينه بل البشر أجمعين فانه يقدم عملاً مسرحياً  
بمعنى الكلمة • ولقد تأثر اداموف في مسرحيته الأولى تأثراً بالغاً بكل  
من سترنبرج وكافكا ، ثم اكتشف تشيكوف الذي عثر لديه على شيء ثمين  
وحقيقي للغاية • عثر لديه على واقعية مختلفة عن الواقعية الخاطئة التي  
يتشددون بها مراراً • وعندما يفكر اداموف في تشيكوف فانه يفكر في  
الرجل الذي يفهم ان العزلة موجودة لا بشكل ظاهر خالص كما يفهمها  
سترنبرج، ولا على انها تلك العزلة المبتذلة التي يتشدد بها المسرح التجاري  
الذي يمجه اداموف كثيراً • لقد فهم تشيكوف العزلة على انها حافة  
المشاركة فالعزلة عنده نصف عزلة ونصف مشاركة • وهو بذلك قد خلق  
لنا مسرحاً متشابكاً مركباً •

هناك كاتب آخر معاصر يكن اداموف له أكبر الاحترام هو الايرلندي  
شين أوكيزي ، أما بريخت فيعيب اداموف عليه ان المتفرج لا يرى عادة  
شخصياته بوضوح كاف في مسرحياته الملحمية المترامية الابعاد • قد يكون  
بريخت أكبر لكتاب المسرح في القرن العشرين لكن شين أوكيزي قد حقق

شبيثا اثر فى اداموف كثيرا • لقد حقق ربطا وثيق بين الحياة الخاصة والحياة العامة •

واذا كان بعض النقاد يؤكد أنه ليس من السهل فى الفن أن يرتبط المسرح بالسياسة ارتباطا كليا ، الا ان اداموف لم يقل غير ذلك قط • كل ماقاله هو ان المسرح لابد ان يواجه المشكلات السياسية وغيرها من مشكلات كل يوم ، والا فانه لن يستطيع ان يخاطب جمهورا شعبيا جمهورا فتيا ، جمهورا حقيقيا • وبعبارة أوضح لا يريد اداموف ان يقنع المسرح بارضاء البورجوازيين والراسماليين ، وذلك بأن يقدم مسرحيات تغض الطرف عما كان يدور فى الجزائر أبان احتلالها مثلا ، بل وحتى عما يدور فى فرنسا ذاتها • ليس المطلوب مسرحا يكتفى بالقاء تبعة كل ما يحدث من ويلات ومأس على القدر ويائف من مواجهة المشكلات الملموسة •

#### أولا : البنج بونج

فى الثانى من مارس عام ١٩٥٥ اخرج جاك موكلير مسرحية البنج بونج على مسرح النوكتامبول • ولقد تغيرت أمور كثيرة مع البنج بونج • وزغم ذلك فقد بدأها اداموف - على حد قوله - بداية سيئة ، فلم يكن يعرف ماذا سيكون موضوعها وان كان قد اعتزم ان تنتهى بمباراة فى البنج بونج بين عجوزين • ولشد ما كانت دهشته عندما تبين ان هذه الطريقة الطائشة للعمل هى التى انقذته • وقد انتهى به الأمر الى أن جعل محور المسرحية جهازا اوتوماتيكيا جذابا للانتباه فى زمان ومكان محددين • ولما كان جهاز اللعبة المذكورة محور مسرحيته فقد اكتفى من الشخصيات برود الفعل الذى تولده فيها حركة الجهاز •

وعى مقهى السيدة دورانتى نجد لعبة آلية اسمها البنج بونج تدور متى وضع فيها اللاعب قطعة من ذات العشرة فرنكات • وهذه اللعبة التى تقوم على الحظ والمصادفة هى محور المسرحية فهى تجتذب على الأخص شابين هما آرثور وفيكتور من الطلبة الذين اهلوا دروسهم • وقد جرفتاهما تلك اللعبة حتى اصبحت تشغل - بهما وتفكيرهما • وذات يوم يحضر سوتير ليفتح صندوق اللعبة ويستخرج منه أمام الشابين قطع الفرنكات التى تجمعت فيه • وازاء وجود فتاة جميلة اسمها انيت جاءت لزيارة السيدة دورانتى يسترسل سوتير فى الحديث مفاخرا فيقول للحاضرين انه ذو مكانة مرموقة فى الجماعة وصاحب كلمة مسموعة عند العجوز مدير تلك الجماعة المستثمرة لجهاز البنج بونج وعندما يخرج



سوتير مع الفتاة التي استهوت النشابين فيكتور وأرتور يسألان السيدة:  
دورانتى عن حقيقة سوتير هذا فتقول لهما العجوز ان كل ما تعرفه عنه:  
انه افضل منهما لانه يكسب اكثر منهما .

يفكر الشابان فى تحسين أحوالهما بالدخول الى الجماعة وتقديم  
اقتراح بتطوير الجهاز الى العجوز ، ويدهشان اذ يلتقيان فى مكتبه  
بالسيد روجيه البوهيمى الذى كان يفد الى المقهى وكانت تهتم به أنيت  
كثيرا ويلحظان انه قد زالت عنه آثار البوهيمية وحسن مظهره وهو يشغل  
الآن وظيفة سكرتير العجوز . ان البوهيمية لعبة ابناء الأثرياء لوقت من  
الأوقات اذن . ويجد الشابان لدهشتهم أيضا ان ثمة من نقل فكرتهما  
المبتكرة الى العجوز قبلهما . ضاعت عليهما بذلك فرصة الكسب والثراء .  
هل غرر بهما العجوز ونشل فكرتهما من بين أيديهما مدعيا انه كان لديه  
علم بها من قبل ؟ أم ان ثمة خللا آخر فى الأمر ؟ على أية حال فان تعرفهما  
بالعجوز فتح لهما الباب الى معاودة الحضور مقترحين اقتراحات أخرى.  
باعتبارهما من ممارسى اللعبة ومن الملامسين لرغبات الجمهور ومطالبه .  
وهكذا احتذيا بسوتير وارادا ان يصبحا مثله . وفى ذات مرة يلقي أحد  
اقتراحاتهما هوى لدى المدير العجوز فيكافئهما مما يجعل السعادة تغزو  
قلبيهما ويفكران فى شراء زوجين من الأحذية . ان السعادة تجلب السعادة  
والنجاح يستتبع النجاح ، واينما ذهبوا واينما حلا يفكران فى ارضاء السيد  
قسطنطين المدير العجوز للعبة البنج بونج التى اضحت حياتهما مرتبطة  
بها ارتباطا كليا .

ويستخدم اداموف لعبة البنج بونج رمزا خفيا للحياة فى المجتمع  
الراسمالي . لقد كان من قبل فى مسرحياته السابقة يصور الخوف والقلق  
والتوتر والتخبط على أنه حالة فردية ذاتية بحتة ولكنه الآن ينتقل من  
الفردية الى الاجتماعية ومن معالجة ظواهر الحياة الحديثة من زاوية  
النفس الانسانية الى معالجتها من زاوية الجماعة أو بعبارة أخرى ينتقل  
اداموف من التعبيرية كمذهب فردى الى التعبيرية كمذهب اجتماعى .  
ولاشك اننا نحتاج الى التداييل على الرمزية الاجتماعية والتعبيرية  
الاجتماعية فى مسرحية البنج بونج بالتركيز على بضع فقرات من المسرحية  
وسنختار لذلك المشهد الخامس من القسم الأول من المسرحية .

أرتور : . . لكن يجب لذلك ان يضحى الجهاز مركزا لجذب الاهتمام ،  
لا اهتمام اللاعب فحسب بل واهتمام المتفرج أيضا ، ولهذا فان المشروع



الذى قدمته لك .. يستجيب تماما الى الاحتياجات الجديدة التى نتحدث عنها .. الواقع ان اتاحة الفرصة للمتفرج لتابعة تقدم اللعبة من فوق منكبي اللاعب تثير حركة عامة وتلقائية تعود بالفائدة المباشرة على الجهاز . ان المتفرجين وهم يتابعون اللاعبين يحسون بانهم موضع اهتمام ومن ثم بانهم متجذبون . وليس وضعهم مجرد انهم يرون اللعبة بوضوح .  
العجوز : يرون اللعبة بوضوح ! ولقد حضرتما هنا لتعرضا على امورا من هذا القبيل ، انتما الاثنان جئتما تعرضان اضافة ! قمر وسهم ليس القمر والسهم ضمن الالف الاشياء الحية المتضاربة الحقيقية ، على اى حال ...

ارتور : بالضبط كنت اريد .. ان اضيف .

العجوز : لا يضيف المرء شيئا ليس موجودا . وفكرتك لاوجود لها . انها مثيرة للسخرية ساذجة . فضلا عن ذلك فهى تصلح لتسلية صبيان المدارس فحسب وايضا ما الذى يريده الصبيان .. ان يشبهوا الكبار .. وان يعرفوا مثلهم مالىس مؤكدا .. الصدفة .. وبعبارة اوجز الحياة .

ارتور : معذرة لكن فكرتى ليست على هذا القدر من السذاجة .  
هناك احتمالان .

العجوز : احتمالان ، لكننا فى حاجة الى عشرة احتمالات ، خمسة عشرة ، خمسين احتمالا « بياس » يا للحد الذى وصلت اليه الامور ! احتمالان ؟ حاولا ان تفكرا .. الزمن يسير والافكار تتعدد والرغبات تتعدد .. وانتما تريدان ان يقنع اللاعبون بانطلاق سهم بشكل منتظم نحو هدف لايتغير .. كلا ليس هذا ما هم فى حاجة اليه . ما الذى يحتاجون اليه ؟ هذا ما لا اعرفه انا ، ولو كنت اعرفه ماكنت الجأ الى احد . لكنهم على اى حال يريدون الجديد الغريب ، يريدون التنوع «حائرا ومتعبا» لكن انظرا من حولكما . ارفعا راسيكما . اصحاب البرواتب الذين يحملون بان يحققوا الثروات الضخمة مثلا ؟ وهل بقى اصحاب رواتب ؟ كلا ، لكن حلبات السباق تكتسحها جماهير يتزايد عددها كل يوم . وعندما اقول حلبات السباق اقصد التجارة ، النساء ، الحرب ، وفى النهاية كل ما كان الانسان على استعداد ان يموت من اجله « بصوت منجلجل » مفهوم .. ؟

يلمس اداموف فى هذه الفقرات الحياة فى المجتمع الرأسمالى بما فيه من تناحر واقتتال وانكباب على المغامرة ، وعلى المغامرة المدمرة ،

وحرية المنافسة والسباق الجنونى نحو الكسب والنجاح ، نحو الظفر والاستحواذ الانانى على كل شىء . على المال والنساء والسلطة والجاه .  
والويل كل الويل لمن تزل قدمه فى السباق . انه يساق الى الساحة الرهيبة حيث يعدم رميا بالرصاص . ان البقاء كما هو معروف للاقوى فى مجتمع يخلو من روح التعاون والمحبة وحول لعبة الحظ والمصادفة تدور اذن الشخصيات ، تفترق وتتجمع وتتلاقى وتتخاصم وتتناحر ، وتوقع ببعضها بعضا ، وتمرض وتموت دون معنى مفهوم ولاخطة مرسومة سوى مخيلة المؤلف الخلافة . ولقد قصد اداموف من ذلك ان يبين لنا عبثية الحياة فى المجتمع البورجوازي الذى نحس بأن اللعبة والمحفل هما رمزان غامضان لذلك المجتمع . فان اداموف مفكر لا يعير المجتمع الرأسمالى اذنى احترام او تبجيل . وهو يشاطر برتولد بريخت اراءه السياسية والاجتماعية الى حد بعيد . وكثيرا ما أعلن اداموف تقديره لبريخت واحترامه لمنهجه الدعائى فى الأعمال الفنية .

### ثانيا : باولوباولى

كانت « البنج بنج » عملا انتقاليا فتح الطريق امام اداموف الى مسرحيته « باولوباولى » التى قدمت عام ١٩٥٧ فى ليون ثم اعيد تقديمها فى أوائل ١٩٥٨ فى باريس .

تعرف اداموف بعالم من علماء الحشرات بنى مجدا وثروة من صيد الفراشات النادرة . وكان يستخدم من أجل ذلك الهاربين من أحد السجون فى فرنسا ويرسلهم الى غينيا وفنزويلا وغيرهما من البلاد البعيدة وقد تساءل اداموف لماذا لا يكتب مسرحية عن التجارة ولتكن تجارة الفراشات الملونة . على أن التجارب تقتضى التبادل فكان لابد أن يجد تجارة أخرى مقابلة يتم بين أحد تجارها وتاجر الفراشات صفقات متبادلة ولم يجد اداموف أفضل من تجارة الريش الفلخر . ولاتضحك أيها القارئ فقد كانت تجارة الريش رابع الصادرات الفرنسية حتى عام ١٩٥٢ . ولقد احتاج اداموف الى ان يضع شخصياته فى حقبة تاريخية مناسبة فلم يجد أفضل من الحقبة التى ازدهرت فيها التجارة الاوروبية حتى بلغت مستوى الاحتكارات والمنافسات البالغة الا وهى الفترة من ١٩٠٠ الى ١٩١٥ التى امتدت فيها التجارة الى التنافس للاستحواذ على الاسواق الخارجية . تجارة الفراشات ثم مبادلة الفراش بالريش، ثم بالنساء والعمال بل بالبلاد والحكومات أيضا . فالتجارة الصغيرة توصل الى الاحتكار ثم

الى الاستعمار ثم الى الحرب العالمية • من تجارة الفراش الى تجارة السلاح • من الاستغلال المحدود الى التحكم الشامل فى المصائر والاقدار • ولقد كانت مشكلة اداموف فى هذه المسرحية كيف يعرض المضامين الجادة ويثير الضحك دون ان ينزلق الى التهريج • وتمثل مسرحية « باولوباولى » صورة مصغرة للعالم الكبير الذى يسير سيرا حثيثا الى الحرب • وتعتبر الاسباب الزائفة والمادية للروابط القائمة بين شخصيات المسرحية ايماءات بارعة الى الروابط النفعية والانسانية بين الدول والحكومات الاستعمارية • وتنعكس على شاشة معينة بين لوحات المسرحية مقتطفات وصور ماثورة من صحف الحقبة التى تجرى الاحداث فيها وهى تشير الى الخطوط العريضة فى سياسات تلك الحقبة واحداثها وهذه الخلفية تحقق التوازن والارتباط بين المأساة المحدودة التى تدور احداثها على خشبة المسرح والسياسة العالمية المعاصرة لها والاكثر منها شمولاً •

ويلاحظ ان تطور الشخصيات فى هذه المسرحية محكوم بتطور الاحداث السياسية والاقتصادية فى أرجاء العالم الذى يحيون فيه وكانت هذه المرة الأولى التى احس فيها اداموف انه خرج من الطراز الطليعى السالف التى كانت البنج بونج مازالت مطبوعة به ، ولكن هذا لايعنى أن أية شخصية من شخصيات باولوباولى قد اضحت اللسان الناطق لأى مذهب فلسفى أو سياسى محدد • كل ما فى الأمر ان اداموف أبرز تأثير الحياة السياسية العامة فى الفترة من ١٩٠٠ الى ١٩١٤ على مجرى حياة باولوباولى بائع الفراشات ، وان كانت تقديراته تنبع من تصوراتها لما هى مصلحته الخاصة وينبعث تيار الضحك فى المسرحية من ابراز التضاد بين الأقوال والافعال وبين التصريحات المثالية والتصرفات النفعية ، ومن الاعتقاد بأهمية شخص لثرائه بينما هو فى الحقيقة لايساوى شيئاً على الإطلاق •

لكن هل يعتقد اداموف أن مسرح الحقيقة الانتقادية الذى مضى مسرجه الى التطبع به يجب ان يكون كوميديا ؟ يجيب اداموف على ذلك بأن من المقرر ان أية مسرحية فى العالم البورجوازي المتخبط لا تكون خليطاً من الكوميديا والمأساة قد فات اوانها ، لأننا بغير ذلك سننزلق الى المثالية ، ولم تعرف أوربا الغربية منذ زمن بعيد عملاً بطوليا جماعياً حتى يرقى المسرح الى مستوى المأساة •

ما عاد « مسرح اللامعقول » يرضى اداموف • وقد وجد ان التحدث عن صعوبات الحياة أكثر صدقاً من التحدث عن لامعقولياتها • وربما عرفنا



من ذلك لماذا انتقل هذا الكاتب الطليعى من مسرح قائم على السرمديات الى مسرح اكثر تواضعا وشرفا وامانة ، مسرح محدد بزمنان ومكان معينين وشخصيات ومشكلات ملموسة ؟ وباختصار كيف انتقل اداموف من مسرح يريد أن يكون مسوخيا وفظيعا الى مسرح متواضع هادف الى أن يضع موضع الاعتبار المشكلات الحقيقية فى الحياة الاجتماعية والنفسية ذاتها ؟

فى ذات يوم بينما كان اداموف يكتب «البنج بونج» - وقد استغرقت كتابتها منه عامين - أخذ يتأمل الأمر جديا ، فاعاد قراءة كل مسرحياته السابقة : الخدعة والغزو والمكيدة الكبيرة والصغيرة والجميع ضد الجميع واكتشف ان كل ماكتبه - ماعدا الاستاذ تاران - كانت اختيارا للطريق السهل، بل دعوة الى الخوار والجبن . وهذا الطريق السهل مازال البعض يمشون فيه بيسر ونجاح عظيمين ، معتبرين ان كل كفاح ما هو الا عبث مادام اننا سنموت على نحو أو آخر فى النهاية ، وان كل ما هو موجود لاقيمة له ، دون أن يحددوا ما هو هذا الكل الذى هو عبث ؟ لكن اداموف يصيح فى وجه هؤلاء : رويدكم ، ابذلوا قليلا من الجهد ، من فضلكم ، فالواقع ان كون الانسان مكتوب عليه الموت ، وان الخوف من الموت مستجود عليه لا يمنعنا من ان نرى ظاهرة اخرى هى انه يحيا ويكافح .

لكانوا بضعة رفاق اعتقدوا مخلصين ان المسرح الحديث يمكن ان يقوم على عبثية الجهد الانسانى واخفاقه الأكيد ، ولكن مالبث ان عاد اداموف يتساءل أين هم من نقطة البداية ؟ بيكيت لم يقدم للمسرح عملا يتصف بالجدة بعد « فى انتظار جودو » ، ويونيسكو فقد طلوته التى كانت تكفل لاعماله اصالة لغوية حقيقية . لم يعد يقول شيئا سوى الاحاديث المعادة الفردية محلاة ببعض الخيالات والشطحات . وخرائيقه التى تريد ان تبين صراع الفرد الاعزل ضد الجماعة تبدو فى نظر اداموف خاطئة لأن هذه الجماعة غير محددة بأى شكل ، ولأن فكرة الفرد الاعزل الذى يصارع الجميع انما تنحدر عن اكثر التقاليد الفردية قدما ودرا للثرثاء . واذا كان جان جينيه مازال ناجحا فلان العدو بالنسبة له ليس جار الطابق العلوى أو السفلى ، ولا حتى كل الجيران وقد هاجم جينيه بشجاعة الاستبداد الاستعمارى والعنصرى فى مسرحيته « السود » و « الحوائط » اما اداموف فقد كان يعتقد حوالى ١٩٤٧ انه قد افرغ فى « الخدعة » كل الوضع الانسانى ، كما انه كان يؤمن فى ذلك الوقت بانتونين ارتو وتمرده على القوالب المتحجرة ، ورأى



فيه روح المسرح الحى وتحت تأثير تعاليمه اعتقد فى وجوب اقصاء المعالجة النفسية من عالم المسرح لكنه ما عاد يعتقد فى ذلك الآن . وأضحى يسلم بوجوب الاعتداد بالابعاد النفسية للشخصيات لكنه يسلم أيضا بأن هذه الابعاد مرتبطة أوثق الارتباط بالابعاد والملاحح الاجتماعية عبر التاريخ . ففى ظل قاعدة العرض والطلب الرأسمالية مثلا تكون الروابط بين الشخصيات نابعة عن تحكم هذه القاعدة ويضحى العامل سلعة تباع وتشتري . ويقول اداموف انه ان كان قد أسف فلانه لم يفهم مبكرا ان المسرح باستطاعته ان يعالج مسائل أكثر تحديدا وجدية من حكاية الوضع الانسانى الميتافيزيقية وبعد دخول اداموف الى « الاجتماعية » صار يقول للرفاق القدامى بيكيت ويونيسكو وأوديبيرتى وغيرهم - ليس البشر جميعا محكوما عليهم بالاعدام وجلادين ، جلادين سيضجون بدورهم محكوما عليهم بالاعدام ويمضى اداموف فيقول ان الظرف المخفف الوحيد لاعتناقه وجهة النظر الخاطئة فى بداية حياته المسرحية هو انه ورفاقه كانوا قد سئموا المسرح ذا الحوار المنمق ولسوا الحاجة الى مواقف درامية حتى وان كانت فظة وسوقية . يكفى انها تعتمد قبل كل شئ على عنصر الرؤيا لقد هاجم انتوتين آرتو فى كتابه « المسرح وبديله » المسرح المبني على اساس الحوار فحسب ونادى بمسرح عبارة عن حيز مكاني وزماني يمثلا بمشاهد المسرحية لا بحوارها . وقد آمن اداموف وصحبه بذلك ، على ان نظرتهم قصرت عن ان يتبينوا انهم انما يرددون فكرة الملك الذى يتحول الى مهرج والمهرج الذى يستحيل ملكا ، وهى الفكرة التى افرغها جيلسرود فى مسرحيته القصيرة اسكوريال .

#### وتثير المناقشات حول مسرح اداموف السؤال الآتى :

مامعنى ان يكون المسرح ظليعيًا ؟ ماهو المعنى الحقيقى للظليعية فى المسرح ؟ لقد تحول اداموف من ظليعى من حيث الشكل الى ظليعى من حيث المضمون ، وهو بذلك قد اعطى للظليعية معنى أكثر وضوحا من ذى قبل . فبدلا من اقتصار الظليعيين الأول امثال بيكيت ويونيسكو على التجديد فى الأسلوب الدرامى ، وذلك بوضع كل مقومات المسرح التقليدية من حوار وديكور وعقدة واداء موضع الاختبار نجد ان اداموف الآن يفهم فكرة الظليعية على انها التجديد فى المضمون على الأخص لا فى الصيغ فحسب ، وذلك بأن يوضع المسرح كله فى خدمة أكثر الأفكار الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تقدمية ، فعلى المسرح على سبيل المثال ان يخبذ الحركة العمالية ويهاجم الاستعمار والتفرقة العنصرية . هذا هو

معنى المسرح الطبيعي عند اداموف • ولا يجدر بالمسرح أن يصل الى ما يشبه «التجريدية» فى الفن التشكيلى ، بل عليه أن يضع نفسه فى خدمة الحركات الايجابية نحو خدمة الأهداف النبيلة للانسان •

ثالثا : ربيع ٧١ :

وانضماما الى صفوف الكتاب المناضلين من أجل مطالب الطبقة العاملة كتب اداموف مسرحية « ربيع ٧١ » وقد قدمها المخرج اتوهاس فى نوفمبر ١٩٦٢ ولنستمع الى اداموف يحدثنا عن هذه المسرحية فيقول: ثلاثة وسبعين يوما • لحظات خاطفة حافلة بالأحداث والاختفاء والضحايا والحماس ولا وقت للتفكير الرزين • هذه اللحظات التى ظهرت فيها أول حكومة عمالية فى الوجود بدت لى درامية للغاية • صحيح أن بريخت قد سبقنى الى معالجة هذه الحقبة التاريخية فى مسرحية له وصحيح أن بريخت أعظم كاتب مسرحى فى القرن العشرين • لكن لو لم اعتقد أن بريخت قد أخفق فى مسرحيته تلك لما انكبت على مسرحيتى « ربيع ٧١ » ثلاث سنوات طوال لانجازها • لقد اصطدم بريخت بما يصطدم به كل كاتب مسرحى يتخذ من التاريخ مادة له • ان كاتب المسرحية التاريخية أما أن يتخذ من الاحداث التاريخية خلفية يحرك أمامها المغامرات الفردية، وأما أن يقلل من شأن هذه المغامرات ليظهر التاريخ فحسب • ولقد عمد بريخت الى النهج الثانى فقدم لنا لوحات تاريخية على قدر كبير من الاتقان ولكن الدراما فيها باهتة ، أما انا فقد حاولت أن ادمج الحدث الكبير وهو التاريخ فى الأحداث الصغيرة الا وهى المواقف الفردية ادماجا كاملا فافرغت الفكرة الدرامية كلها فى التفاصيل ذاتها ، واجتهدت ان أغرق المتفرج أو القارئ فى واقع الحقبة التاريخية التى تدور فيها الاحداث أو بعبارة أخرى ان يتمثل المتفرج أو القارئ « آمال ومخاوف واخفاقات تلك الحركة العمالية الثورية التى انبثقت فى باريس فى ربيع عام ١٨٧١ » وقد أدت أن تكون مسرحيتى ترنيمة تشيد ببطولة الحركة العمالية فى ربيع عام ١٨٧١ وفى الوقت ذاته أن تكون عملا واقعيًا ينتقد أخطاء تلك الحركة • ولقد حاولت أن أكون واضحا قدر الامكان فكنت أبادر الى أن أبين للقارئ أو المتفرج خطأ التصرف المعروض عليه حتى كان بالامكان أن تسمى المسرحية « الاخطاء السياسية لروبير أوديه » • فى التاسع عشر من مارس اعتقد أوديه أن الفيجارو لا يجب أن يستولى عليها الثوار فى حين أن هذه الجريدة كانت أحد الأوكار الرئيسية للمتاخرين على النعمال • كان روبير أوديه مواطنا معتدلا وقد كان هذا مصدر أخطائه فى

التقدير . ولقد كان أحد الأخطاء الكبيرة للحركة العمالية انها لم تبادر الى تطهير باريس من الخونة المتخفين . على أننى أردت أن التزم روح الحقبة التاريخية التى أواجهها فلم أضع بين شخصياتى شخصية تفكر التفكير السليم على طول الخط . لقد كانت الأحداث والافكار تجرى بسرعة فى ربيع ١٨٧١ ، لذلك كانت شخصياتى كلها شخصيات ليس بين يديها الا أجزاء من الحقيقة أما الحقيقة الكاملة فما كانت متاحة لأحد فى تلك الأيام الخاطفة ، وهى تلك الأيام التى اعتبرت لها لهذا السبب درامية للغاية . وباختصار كنت أريد فى مسرحيتى أن أسبق التاريخ وأتحدث عن ذلك العصر بعقلية عصرنا الحاضر ، ولهذا لم أضع فى المسرحية شخصية انكشفت لها الحقيقة الكاملة التى نعرفها اليوم عن تلك الايام الثلاثة والسبعين .

لكن ما الذى دفع اداموف الى كتابة مسرحية تاريخية رغم مجاهرته بمساوىء هذا النوع من المسرحيات . يقول اداموف فى هذا الصدد : بعد باولو باولى التى عرضت فى السنوات من ١٩٠٠ الى ١٩١٤ والأحداث الكبيرة التى احتوتها لمجرد تسجيل انعكاساتها المضحكة على مجتمع قصدت أن يكون ملموسا استشعرت الحاجة الى التعبير مباشرة عن أحداث تاريخية أى جرأت على كتابة مسرحية تاريخية . وقد قصدت بذلك أيضا أن أخرج من بيئة البرجوازية المغلفة الى بيئة السواد الأعظم من الشعب أى الكادحين . لقد أردت أن أنتقل من « ماربو » واحد - وهو العامل الوحيد فى مسرحية « باولوباولى » الى مسرحية كلها عن العمال . ولقد اخترت ربيع عام ١٨٧١ لأننى وجدت فى قصر هذه الحقبة التاريخية رغم فوريتها وغلبيتها بذور دراميتها ففى خضم ثلاثة أشهر من الفرح والكفاح والخطأ ، فى خضم ثلاثة أشهر فحسب ، ولدت حقيقة هائلة قبل الألوان . وحتى لا أقع فى عيوب المسرحية التاريخية جعلت البطل الوحيد هو الطبقة العاملة التى اشتركت فى أحداث ذلك الربيع الطبقة العاملة بأسرها لاعتصموا من أعضائها فحسب وقد أعلن اداموف فى أعقاب «ربيع ٧١» الحاجة «الماسة» الى مسرح جديد لا يقف فى الأرض الخراب كما فعل هو الورفاق الآخرون منذ عام ١٩٤٧ . ولهذا كانت «ربيع ٧١» مسرحية ذات أبعاد زمنية ومكانية محدودة، ولا يعنى هذا ان اداموف قد ارتد الى المسرح التاريخى الذى برع فيه شيلر وهوجسو وغيرهما ، فقد أراد اداموف فى مسرحيته هذه فحسب أن يدمج الحياة السياسية والحياة الخاصة للناس ، وكان ذلك ممكنا فى حقبة تميزت بפורان الأحداث مثل الفترة من مارس الى مايو ١٨٧١ فى باريس ولكى لا يلجأ الى تفاصيل مفرطة وجد فى أسلوب المصور هوثوريه دؤميه



( ١٨٠٨ - ١٨٧٩ ) وثمانجـه العشريـة عونا كبيرا فى الايحاء بأطول قصة فى مجرد وقفة أو لفـتة أو مسـحة مرتسمة على الوجه .

رابعاً : « سياسة الآخرين » :

وكما كانت « ربيع ٧١ » مسرحية عن الحركة العمالية كانت أحداث مسرحيات أداموف « سياسة الآخرين » عملاً يندد بالاستعمار وقد قدمت أول مرة عام ١٩٦٣ . ولنستمع الى أداموف يحدثنا عن مسرحيته فيقول : انحدرت سياسة الآخرين عن ملاحظة لأحد الأطباء النفسانيين فى كتاب حديث فقد وصف حالة أحد مرضاه بأنه كان يحس بقلق عارم ازاء تعدد الأشياء . فى الوجود أشياء كثيرة فصول كثيرة ، أيام كثيرة ، قطارات كثيرة ، تذاكر سفر كثيرة ، وشبابيك كثيرة لصرف التذاكر أيضا . بل أنه كان ينزعج أشد الانزعاج من بقايا الأشياء . بقية من الماء أو النبيذ فى الاناء ، أعقاب السجائر ، قشور الفاكهة . ويخيل الى ذهنه المريض ان كل هذه النفائات تترك حتى يبتلعها هو شاء أم أبى .

ويمضى أداموف فى الحديث عن « سياسة الآخرين » فيقول : تصورت مريضاً من هذا القبيل فى بلد يتزايد سكانه تزايداً يهدده هو وأمثاله بالخطر والدمار ، . واخترت لذلك جنوب افريقيا حيث يرتعد البيض فرقا أمام صحة الأمة الزنجية ، وحولت هذه الحالة المرضية الفردية الى حالة مرضية اجتماعية ، فتتحول الشخصية الرئيسية فى مسرحيتى وهى شخصية « جونى براون » من الخوف المهول من الفضلات الى الرعب من السود ، ويتوهم أيضا ان هؤلاء السود هم الذين يضعون النفائات فى طريقه . ومن ثم لا تبقى الا خطوة واحدة يخطوها براون وهى أن يقتل أحد السود . وكان يمكن ان تنتهى القصة هنا ، لكنى أردت ان استطرد الى التدليل على أمرين الأول أن أكثر القتلة نزوعاً الى القتل هم أشدهم احساساً بالضعف والضياع . والثانى أن مثل هذا القاتل يجد نفسه محصناً من العقاب متى كانت الطبقة التى ينتمى اليها معقود لها الغلبة والقوة . ولهذا فان المسرحية تمضى الى عرض القضية أكثر مما تعرض الجريمة فى حد ذاتها . . ويقول الطبيب النفسانى عن حالة مريضه انه رجل فى السادسة والستين تنتابه نوبات من القلق تختلط بأفكار عن المطاردة والاضهاد والتعذيب وتسيطر عليه افكار عن الخراب واحساس بالذنب ولما كان من أصل أجنبى فهو يلوم نفسه لأنه لم يقف فى صف وطنه الأصلي . وهذه جريمة فى نظره لا مثيل لها . ويزعم أيضا أنه تهرب من



دفع الضرائب ، ولا يملك الآن شروى نقيير . ان عقابا فظيعا ينتظره ليقتص من جرائمه . سيقطعون ساقيه وذراعيه ، وسيعرضون جثته فى الحقل . وسيدقون مسمارا فى رأسه وسيحشون بطنه بكل أصناف القاذورات . سيعاملونه أبشع معاملة ثم يقودونه فى مظاهرة ضخمة الى سوق مكتظ ويحكمون عليه بأن يحيا مغطى بالحشرات، أو فى قفص مع الوحوش أو فى المجارى مع الجرذان حتى يدركه الموت . كل الناس تعلم بجرائمه وبالعقاب الذى ينتظره وسيشاركون فى توقيع العقاب على نحو أو آخر . وهم ينظرون اليه نظرات خاصة فى الطريق، حتى الخدم ينقدون أجرا لرقابته والتجسس عليه وايدائه . كل المقالات التى تكتب فى الصحف تتكلم عنه ، والكتب تؤلف خصيصا ضده ، والهيئة الطبية وجميع الاطباء على رأس هذه الحركة الواسعة الموجهة ضده . ومن غير الصعب أن نتصور فى هذه الظروف ذلك المريض يفسر حتى اتفه الحركات والايماءات فى الحياة اليومية على أنها تصرفات عدوانية .

#### اغنية التعساء :

ويبين من ذلك كيف تطور اداموف من منطلق العبث الى الالتزام . ولعلنا لانبالغ ان نقول ان الفارق ليس فى العمل الفنى بين اسلوب واسلوب أو مذهب ومذهب بقدر ما هو بين مبلغ الصدق والزيف ، بين الاصاله والسطحية .

( راجع مقالتنا بعنوان « مسرح ارتور اداموف » بمجلة « المسرح » سبتمبر ١٩٦٤ . وكانت أول تعريف بفن اداموف للقارئ العربى ) .



## ———— الفصل السابع ————

### مسرح صلاح عبد الصبور

يقول الناقد ريموند بيكوك فى كتابه « الشاعر فى المسرح » الذى عرضه الدكتور فايز اسكندر بمجلة « المجلة » بعدد مارس ١٩٦٤ « ان المأساة والملهاة معا انما ينبعان من التوتر القائم بين حياتنا التى تفتقر الى الكثير وبين مطامحنا المثالية . انهما يوجدان معا فى اعتمادهما على تناقضات الحياة، انهما تعبيران متوازيان ، بشكلىن مختلفين، عن فكرتهما عما هو خير وجميل » ويعنى هذا ان فن المسرح انما يرقى بنا الى مستوى من الحياة لا كما هى ، بل اميل الى مايجب ان تكون ، مستوى من الحياة لا ينقل لنا ماهى الحياة من دمامة ، الا من منطلق التوق والارتقاء الى ما هو الجمال والخير .

ويختفى هذا المعنى تحت قول صلاح عبد الصبور على لسان « سعيد » فى مسرحية « ليلى والمجنون » التى كتبها عام ١٩٦٩ : « لقد تحول الانسان الى رجل فى ثوب مهرج » ويعنى ذلك من بعض الزوايا اننا فى حياتنا اليومية نمثل وان كان صلاح عبد الصبور بقوله هذا يعتبرنا نمثل ادوارا تهرجية ، وذلك لاسباب يشرحها سعيد بطل « ليلى والمجنون » فى مونولوجه الذى يعتبر محاكمة للعصر وادانة له . ولندع هذه الاسباب جانبا الآن . ولنقف عند واقعة اننا نمثل، حتى لاتضيع منا الحقيقة التى نريد فى هذا المقام ان نبرزها، فلنقف اذن عند واقعة اننا انما فى الحياة العادية « نمثل » ، فاذا جئنا الى المسرح لنمثل ، فانا

نمثل اننا نمثل . اما اذا أوغلنا فى الفن وفى الفكر قليلا أو بعيدا، ورفضنا ان نمثل اننا نمثل . وأقدمنا على ان نمثل أننا لانمثل فقد بلغا قمة فن المسرح . وهو ما أدركه المسرح الحديث أو مسرح القرن العشرين ، وتوصلنا بذلك الى مانسميه « مسرح اللامسرح » .

وقد كان أحد السبل التى ولج منها كتاب مسرح العبث الفرنسى وفى مقدمتهم جان جينيه هو « الظواهر الكاذبة » فقد نادى هذا الكاتب المسرحى المعاصر بأن الذى يجب ان يهتم به الأديب والفنان انما هو فحسب تلك « الحقائق الغير قابلة للاثبات » والتى مهما تمسكت بنقيضها فانت لاتستطيع ان تنكرها ، كما لاتستطيع ان تنكر ذاتك مهما تهربت منها . فهناك من الحقائق ما يبلغ هول الحقيقة فيها حدا يطمسها . وهذه هى التى يمكن ان تسمى « اللاحقائق » التى يداب الانسان على الهرب منها ، وذلك لأن اصطدام الذوات الفردية « بنظرات الآخرين » السلطة عليها تؤدى الى المراوغة والافلات منها الى طريق « الأكاذيب » ومن ثم تتجلى « حقيقة انسانية » ترقى لفرط هولها الى مرتبة اللاحقائق . وهذه الحقيقة هى « ازدواجية » الوجود الانسانى التى تدفع الى « الخداع » .

ومن هذا الخداع الذى هو حقيقة ، أو ان شئنا الدقة هو لاحقيقة، ينبع تيار قوى من تيارات المسرح الحديث ، فلنخدع انفسنا اذن ، ولنخدع الآخرين ، ولنرتد الأقنعة ، فهذه المخادعة فى النهاية سنة الحياة الاجتماعية وهى ما تقرب هذه الحياة من فن المسرح . فكلنا فى هذا الوجود ممثلون فاذا أوغلنا فى الخدعة ، وتظاهرنّا بأننا لانرتدى الأقنعة على الوجوه ، فلسوف نصل الى قمة انسانية . ومن خلال هذه اللحظة التى نزيح عن وجوهنا الأقنعة سيتلاقى فن المسرح بحقيقة الحياة الانسانية فى لحظة صدقها . وفى هذا تتجلى انسانية المسرح كفن ، ولكنه سوف يكون حينئذ « مسرح قسوة » لأننا بتماديّنا فى الخداع نصل الى حد « الايلام » لحظة « التعرية » « لحظة الادانة » وهى على أى حال لحظة خاطفة ، اذ سرعان ما نعيد تثبيت القناع اليومى على الوجه لنتقوى به على مواجهة نظرات الآخرين . وفى لحظة الايلام والتعرية تلك يصبح المسرح محط « الحقيقة الغير قابلة للاثبات » أو محط « اللاحقيقة » . وهذا هو الحال فى الشعر أيضا . فانت تبلغ الشعر فحسب ، عندما تسترسل فى النثر حتى تزل خارجا عن اطاره ، أى ان الشعر هو الحافة الزلقة للنثر ، هو المحطة التالية للحدود ، للواقع : تماما مثلما هو المسرح ، بل وكل فن جاد وأدب خالص .

ومصادقا على ذلك نجد الأميرة ووصيفاتها الثلاث فى مسرحية صلاح عبد الصبور « الأميرة تنتظر » التى كتبها عام ١٩٧٠ قد هجرن القصر - قصر الورد - الى كوخ ناء مجذب ، لذن به يسترجعن ما حدث منذ خمسة عشر خريفا، وما لم يحدث أيضا، حتى يكتشفن ما يجب ان يحدث ومن هنا تكتسب المسرحية عنوانها « الاميرة تنتظر » فهى تنتظر ان تعرف ما الذى يجب ان تفعله حتى يستريح ضميرها ، فالاميرة ووصيفاتها الثلاث يمضين خريفا بعد خريف ، يؤدين « تمثيلا طقسيا » يقوم على استشعار الندم الشديد طلبا للتعزية ، وانتظارا لبشائر التغيير فى المستقبل . وفى ليلة تشعر فيها النسوة جميعا بأنها ليلة ليست ككل الليالى يصحو بداخلهن صوت ، وينبثق فى بصائرهن نور . لقد دفعن من بكائهن الحارق ثمن التكفيرة، وصفت بدموعهن وجداناتهن ، وتهيان لسماع صوت الضمير ، صوت الحق، وقد علا هذا الصوت فى تلك الليلة التى كان ظلامها اكثر حلكة من أى ليلة سبقتها ، فقد تحقق ما جاءت الوصيفات الثلاث مع أميرتهن من أجله ، لقد جئن يشاركنها طقوس التوبة يساعدها على ان تبكى وتبكى حتى تتطهر ، وتتهيا للأصغاء الى صوت ضميرها . عندما يعلو من اعماقها ويطلق أذنيها . وقد كانت هذه الليلة فى غرابتها واختلافها عن كل الليالى السابقات نذيرا بانفراج الأزمة . كانت ليلة حبلى تحمل فى احشائها مخاض الايدان بما يجب ان يفعل . لقد دفعت الاميرة من دموعها ثمن خلاصها ، وفى « مواجدها الليلية » أدت طقوس الندم ، حتى انبثق من أعماق اعماقها الصوت الحق ، وقد استدعته بنواحيها وأنيها كل ليلة . لم تكف ليلة عن التعذب بالشعور بالذنب ، ولا عن ايقاع العقاب على نفسها بلوم الذات، والندم على ما بدر منها فى صباها الباكر من التردى فى حب أثم مع أحد حراس القصر هو السمندل ، مغامر أفاق ، غرر بها وأوهمها بحبه لها ، حتى لانت له فاغتصبها كى يتوصل من ذلك الى عرش ابيها . ولما بلغ مراده ، لفظها حيث لانت مع وصيفاتها الأمينات بكوخها الصغير المجذب .

خانت الأميرة الصغيرة اباهما ، وقادت عشيقها المغامر الى مخدعه ليقتله وهو نائم فى فراشه ، ومن تحت وسادته سرق مفاتيح المملكة . ويبدو أن هذه الحكاية رغم غرابتها شائعة الحدوث فى التاريخ الانسانى، فقد سجلها المسرح الاغريقى فى مسرحية « ميديا » وروى السعوى وابن هشام حكاية مشابهة عن سابور ذى الاكتاف ، فقد حاصر حصن الحضر بلغراق طويلا دون أن يفلح فى فتحه ، فتراه ابنة صاحب الحصن النضيرة بنت الضيزن. ان تطل من اسواره الصاعدة ذات يوم فتروق لها ملاحته ،



وترسل له ان يتزوجها لقاء ان تنزل له فتح الحصن ، واذ يدهسا بذلك تسرق مفتاح باب الحصن من ابيها وترسله اليه وبهذا دخل سابور الحصن المنيع الذى اعياه من قبل اقتحامه ، وتزوج الأميرة التى مهدت له النصر .  
على انه مالم يث ان قتلها ومثل بها ، اذ لم يأمن من ان تخونه وقد خانت اباها ، من قبل . ( راجع عصام بهى - استلهم التراث الشعبى والاسطورى فى مسرح عبد الصبور - مجلة فصول - العدد الخاص بصلاح عبد الصبور - اكتوبر ١٩٨١ - ص ١٤١ ) .

فى تلك الليلة التى تم للأميرة المنتظرة « المتطهر » بفضل اداء طقوس التكفير والندم ، تسمع بأعماقها صوتين ، الأول صوت السمندل ، وهو صوت الخطيئة ، يعود يقح فى اذنها يحاول التسلل من جديد الى قلبها ، والثانى صوت جديد هو صوت القرنندل ، وهو فى الحقيقة صوت ضميرها الذى لم تكن لتسمعه من قبل ، فضميرها كان غارقا فى سسباته وقت ان ارتكبت فعلتها الشائنة، فخانت اباها واسهمت فى اغتياله راقدا فى فراشه ولكن ضميرها استيقظ بعد ذلك وراح يؤنبها ، ويعذبها حتى انها ماكانت لتضحك ، فاذا ماضحكت انخرطت فى الضحك الى ان تبكى . فالذاكرى فى اعماقها انشبت مخالبها وراحت تنهشها . ويعن لنا ان نسجل فى هذا المقام ان صلاح عبد الصبور بتمسكه فى « الأميرة تنتظر » بفكرة « الندم » ذات المسحة الدينية ، قد اوغل راجعا بالمسرح الى اصوله الشرقية ، بل ذهب بعض النقاد ( عصام بهى فى مقاله سالف الذكر ) الى ان « المواجد الليلية » التى تتركن اليها « الأميرة تنتظر » مستلهمة من « طقوس التعزية الشعبية » .

اذن فنحن فى مسرحية « الأميرة تنتظر » امام طقوس تؤدى من أجل خلاص نفس بشرية ، وهو مايعود بنا الى أعماق بعيدة فى تاريخ المسرح ، اذ نصل الى المسرح الإغريقى ، بل وإلى المسرح القبرعونى من قبله . وسنجد بذلك اننا بعدنا عن « مسرح السرد » الذى يجكى قصة ، هى فى الغالب قصة واقعية بشخصها واحداثها وأماكنها، وهو مايمر عليه «مسرح الطليعة » أو « مسرح العبيث » رافضيا عنصر السرد فى العمل المسرحى ، حتى انه رضى من أجل ذلك بان يسمى « اللامسرح » .

ويعتبر صلاح عبد الصبور من أجراً كتابنا المسرحيين ، اذ تبني « اللامعقول » أو « العبث » لتشبيد أعماله المسرحية « مسافر ليل » و « الاميرة تنتظر » و « بعد أن يموت الملك » وبذلك لم يوهن من عزيمة شاعرنا المسرحي صلاح عبد الصبور أن يدرج « فنه المسرحي » في عداد « اللا مسرح » وهو يقول في تذييله لمسرحية « مسافر ليل » الصادرة عام ١٩٦٩ انه لم يكن قد اكتشف بعد عبقرية الكاتب المسرحي يوجين يونيسكو عندما كان يكتب « مأساة الحلاج » عام ١٩٦٤ . ويرد صلاح عبد الصبور الى اللامعقول اعتباره فيقول في تذييله المذكور « انه ليس مسرحاً لامعقولا بمعنى انه مجاف للعقل . ولكنه لامعقول بمعنى انه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق . ومن هنا فهو يخضع للعقل العام . وحتى « العبث » تبدو كلمة مخيبة للثقة ، فمن يستطيع ان يعبث في هذا العصر الذي نعيش فيه ، حتى لو كان ذا نفس عابثة ؟ لنميزه اذن باختلافه عن سبيل منطق العقل الى سبيل روح العقل » .

ولهذا فقد جاءت مسرحية صلاح عبد الصبور الخامسة « بعد أن يموت الملك » الصادرة عام ١٩٧٣ « ملهاة مأسوية » على حد قول الشاعر الكبير ذاته . وهكذا نسبت الى اعمال اللامسرح ، كما سبق ان أطلق على مسرحيته الثانية « مسافر ليل » المنشورة عام ١٩٦٩ انها « كوميديا سوداء » واذا كان بطلا مسافر ليل المسافر وعامل التذاكر يذكراننا بثنائيات كاتب العبث الكبير صمويل بيكيت بوزو ولاكى في « انتظار جودو » ويذكراننا بهام وكلوف في « لعبة النهاية » فان مسرحية صلاح عبد الصبور « بعد أن يموت الملك » تذكرنا بمسرحية اللامسرحي الكبير يوجين يونيسكو « الملك يموت » . وتقوم مسرحية صلاح عبد الصبور على الصراع بين الجذب والديمومة وبين الاخصاب والموت ، فالملكة ، وهي امرأة تبحث عن الانجاب ، لاتجد بغيتها في زوجها الملك الهرم ، فهذا الجبار المستبد الذي يرهبه كل من في المملكة عاجز عن ان يمنح زوجته طفلاً ، ويعطى المملكة ولياً للعهد يخلفه في حكمها . ويقبل الملك أن يختار لزوجته عشيقاً يخصبها شريطة ان يقتل العشيق بعد اتمام مهمته . وتمضى احداث المسرحية - وهي ليست احداثاً بالمعنى الواقعي الفوتوغرافى - ويقول لنا الشاعر ان « المسرحية التي نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور وهو رجل اسمر ذو نظرات ، كان يزورنا في اثناء البروقات » وتتخبط الاحداث المغموسة في ينابيع الاسطورة والطقس والحلم، الغائصة الى أعماق الرغبات والمخاوف في اللاشعور الفردي والجمعي الى أن تصل بنا الى نهاية لاتكتمل وتقترح النسوة الثلاث - وهن محظيات الملك - الثلاثى

بدأت بهن المسرحية وهامى تختم بهن أيضا - تقترح النسوة المحظيات ثلاث  
 نهايات ممكنة والأمر متروك فى النهاية للنظارة كى يختاروا النهاية التى  
 تروق لهم حسب الاحوال . والنهاية الأولى ان ترسل الحاشية الملك والملكة  
 الى العالم السفلى ، فيجن جنون الشاعر ويمضى فى طلبها ، كما مضى  
 أورفيوس فى طلب زوجته يورديكى . وهنا يحكم قضاة الاقدار بقسمة  
 الملكة بين الملك والشاعر فيرفض الشاعر ذلك . والنهاية الثانية هى ان  
 يشب طفل الملكة عن الطوق ، ويتأهب للجلوس على العرش ، ولكنه يجده  
 يتهاوى ، فيقرر ان يزيل بقايا الماضى ويعيد بناء القصر ، ولكن دون ذلك  
 ان أمير البر الغربى قد احتل سائر غرف القصر . والنهاية الثالثة هى  
 ان يتقلد الشاعر سيفاً ، ويعود مع الملكة الى القصر ، لكى يحكمه طفل  
 المستقبل . وهذه النهاية المفتوحة ، المتروكة للجمهور ، يعمل فيها اختياره  
 وهواه ، تؤكد ما قلناه من اننا ازاء « لامسرحية » بالمعنى المفهوم فى  
 مسرح العبث الطليعى . ولكن العبث هنا يقتضى منا وقفة لنهتسف مع  
 صلاح عبد الصبور نفسه « ومن يستطيع ان يعبث فى هذا العصر الذى  
 نعيش فيه ؟ » ان للامسرح اهدافا لاتقل جدية عن المسرح التقليدى  
 السردى .

ومن خلال « الأسلوب العبثى » الذى هو فى تسمية أخرى « أسلوب  
 اللامسرح » استطاع صلاح عبد الصبور فى مسرحيته « مسافر ليل » ان  
 يطرح مشكلة من أخطر ما طرحه المسرح ، بل ان فى طرح  
 المشكلة من خلال العبث ما يجعل الطعنة التى يتلقاها المتفرج أكثر حدة ،  
 فهو قد يتقبل الموضوع بارتياح اذا ما كان الجدل المعروض أمامه قد صيغ  
 فى مجادلة عقلية ، تجعل من المتفرج مجرد متفرج يصغى ويتابع مجرى  
 القضية فى مقعده بارتياح . وهذا ما أخذ به « العبثيون السابقون » من  
 امثال كامو وسارتر : أما فى العرض العبثى ، فان الحيرة تتسلسل الى  
 أعماق المتفرج وتزلزل كيانه كله ، بل وتمضى تمسك بتلابيبه حتى بعد ان  
 يترك مقعده ويغادر المسرح ، فان الدهشة أو الصدمة التى يتلقاها المتفرج  
 من المسرح العبثى صدمة ليس بالامكان البرء منها بسهولة .

ولندخل الآن الى محاكمة صلاح عبد الصبور العبثية المسماة « مسافر  
 ليل » . لقد خرجنا من مجلس قضاء تقليدى فى « مأساة الحلاج » وهى  
 المسرحية التى كتبها عام ١٩٦٤ ونال عنها جائزة الدولة - مجلس يتألف  
 من قضاة حقيقيين مهمتهم القضاء مهما كان حكمنا وحكم التاريخ على  
 النحو الذى مارسوا به مهنة القضاء على مسئوليتهم - خرجنا من



ذلك المجلس القضائي التقليدي الى محكمة فريدة من نوعها في «مسافر ليل»  
القاضي فيها ليس قاضيا مهنته اصدار الاحكام ، والمتهم فيها لا يمثل في  
قفص اتهم ، بل هو أبعد مايكون عن متهم قبضت عليه الشرطة ، كما  
قبضت على الحلاج وأودعته السجن ثم زجت به أمام قضاة محترفين .  
انه انسان عادى ، بل عادى جدا الى حد ضالة الشأن . ليس له قضية  
كما كان للحلاج ، ولارأى يتمسك به ولو أفضى به الى نطع الجلاء ، انه  
وجد نفسه في لحظة وبلا مقدمات في موقف المتهم . انه متهم « بالصدفة»  
تلك الصدفة التي تنبىء عن « فجائية » العصر واحتمال حدوث أى شىء  
في أى وقت . وهو متهم عن فعل ليس له من مقومات الجرائم شىء ،  
بينما كان الاتهام الموجه الى الحلاج في محاكمته التقليدية اتهاما يمكن ان  
يطلق عليه بلغة القانون الحديث جريمة من « الجرائم الكبرى » ولكن المتهم  
في « مسافر ليل » يجد نفسه في مأزق أشد وعورة من المازق الذى وجد  
الحلاج نفسه فيه ، فمهما كان الأمر فان الحلاج قد زج بنفسه في موقف  
المعارض – ولو في نظر البعض – للسلطان ، أما « الراكب » المسكين في  
قطار الليل أو قطار الحياة ، فكان يحمل تذكرة سفر ، وقد أبرزها لمعامل  
التذاكر ثلاثى السترة ما ان طلب منه ابرازها . ولئن كان للحلاج وكذلك  
لقضاته سمات ومقومات محددة ومعروفة واقعيا وتاريخيا ، فمسافر الليل  
وكذلك عامل التذاكر ، والراوى الذى يؤدى دورا في نهاية المسرحية  
ويصبح شخصية رئيسية من شخصياتها ، ليسوا اشخاصا بقاماتهم  
الصحيحة السليمة ، ولكنهم – على حد قول صلاح عبد الصبور – نماذج  
وهى ليست نماذج من الناس ، بقدر ماهى نماذج من البشرية . واتخاذ  
النموذج أساسا للعمل المسرحى يعنى – على حد قول صلاح عبد الصبور  
– درجة من التجريد ، تماما مثل الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محورها  
نموذجا يواجه نموذجا آخر فتكثف بهذا التجريد لب التناقض . ولنقرأ  
وصف المؤلف لشخصيات مسرحياته . فالمسافر « نموذج للانسان بلا  
أبعاد . الانسان الذى لانستطيع ان نصف الا ملامحه الخارجية، فنقول انه  
بدين أو نحيف ، طويل أو ربعة ، أشقر أو اسمر ، وكل هذه الاوصاف  
سواء » وفي موضع آخر يصفه عامل التذاكر بأنه « رجل مقتنع ببلامته  
المكشوفة » اما عامل التذاكر فهو « رجل مستدير الوجه والجسم ، عليه  
سيماء البراءة التى تثير الشبهة » والراوى يرتدى حلة عصرية ، بالغة  
الاناقة ، وردة أو رباط عنق لامع أو صدار مقلم أو سوار ساعة ذهبى ،  
أو كل هذه الحلى والزوقات . وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة ، صوته  
معدنى مبطن باللامبالاة الذكية » . ولئن كان هذا الراوى يوضح ويعلق



ويشير بما يجعله بديلا للجوقة الا ان هذا اهلون ادواره . اما دوره الرئيسي فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح ، لذلك فهو يقف على حافته . ان على المسرح جلادا وضحية ، ولكن هناك آخرين ليسوا في الوقت ذاته ضحايا ( لوقت ما . . ربما ) فما هو موقف هؤلاء ؟ انهم يضطحكون ويمرحون بالكلمات ، وينثرون نكاءهم الرخيص ولا يستنكفون ان يساعدوا الجلاد على حمل جثة الضحية . « انهم ظرفاء العصر وأوباشه » .

ان « العبث » او « اللامعقول » هو النشاز ، هو انعدام التناسق وهو ما يثير الضحك ، بل وما يثير الأسى أيضا ، هو الخلو من الهدف ، والانفصام عن الأصل مما يجعل التصرف غير مبرر والكلمة جوفاء . وكل هذا انعكس في « مسافر ليل » على الشكل ، فجاء البناء الدرامي من ذات النسيج الذي غزل منه المضمون ، جاء نشازا ، معدوم التناسق ، خاليا من الهدف ، مثيرا للضحك وللبكاء . ولهذا فان صلاح عبد الصبور يقول انه لو أخرج مسرحيته لجعلها كوميديا في الاداء قد تتحول الى فارس او « مسخرة » فهذه المسرحية اذن في رأى مؤلفها « كوميديا » رغم انها تنتهى بفاجعة ، فهي اذن لون من الكوميديا الداكنة او السوداء التى برع فيها جان جينيه في مسرحيته « الخادمتان » و « السود » وأرباب فى « الحلادان » و « مقبرة السيارات » . لماذا يريد صلاح عبد الصبور ان يقدم « مسافر ليل » فى اطار « الفارس » ؟ لأنه يريد للمتفرج ان يخشى عامل التذاكر ضاحكا ، وان يشفق على الراكب ضاحكا ، وان يحب الراوى ويزدرية ضاحكا كذلك .

ان عامل التذاكر يبدأ صدامه بالمسافر بأكذوبة ، وحتى يقوى من اثر اكذوبته يتردى فى سلسلة من الاكاذيب . . ويهدف صلاح عبد الصبور ان يظهر كل شيء فى غير مكانه الطبيعى مما يثير الدهشة وفى « مسافر ليل » نجد كل شيء فى غير محله بشكل مزعج مثير للتساؤل عما اذا كانت هذه الفوضى الضاربة اطنابها فى اللغة والناس والروابط الاجتماعية هسى الوجه الأوحى للحياة الانسانية . . وتدعونا « مسافر ليل » الى ان نفترض الأشياء فى غير موضعها المألوف . . والسبيل الى افراغ الواقع من اطاره المألوف واللقاء به فى لعبة مدوخة من الروابط غير العسادية . وغير المتوقعة هو « التهكم » . . والتهكم أسلوب فعال من أساليب اللامعقول يستخدمه صلاح عبد الصبور بحذاقة . ان سخافات الحياة اليومية ودناءاتها تحيل الوجود الى شيء غريب مضحك فى نظر من يتوق الى

المطلق • والسخرية من أقوى الأسلحة المزلزلة للأرض تحت أقدام الرياء والنفاق • ومن ثم كان التهمك موقفا أخلاقيا كما هو تعبير عن تمرد •

وواضح من ذلك أن التهمك ذو طابع مزدوج : فهو من ناحية تدميرى ، إذ يهدف إلى تحطيم المظهر المألوف للوجود ، وهو من ناحية أخرى بناء ، إذ أن التهمك يقيم أمامنا عالما جديدا ، فهو بالنقد الذى يمارسه على الروابط العادية للصور والكلمات والأشياء والسلوك يولد صداما بين الصور يفضى بنا إلى ارتياد عالم الفوضى الأصلى الذى ينحدر عنه كل عالم منطقى بعد ذلك • وإذا تعمقنا فى المعنى الفلسفى للتهمك امكنا أن نكتشف مدلولاً جديداً للمعرفة قوامه الارتداد عن الاعتقاد المطلق فى موضوعية الحقائق الخارجية • ومن ثم الإيمان بحقيقة أوسع تسلم بالواقع وبما بعد الواقع • وقد أوضحنا ذلك كله فيما سبق وخلال هذه المحاكمة الكوميديّة السوداء نجد أن صلاح عبد الصبور يحس تلك العزلة المريرة بين البشر ، وعدم القدرة على التفاهم بينهم ، ويعزو ذلك ، كما يعزوه « مسرح اللامعقول » أو « مسرح اللامسرح » إلى انعدام الثقة مهما جاءت الكلمات معسولة ومهما بدت الحركات توددية وملاطفة •

ينفذ الجلاد فى « مسافر ليل » الحكم الذى كان قد اتخذته حتى قبل المحاكمة • فيقتل الإنسان ، وبذلك يبين لنا فى هذه النهاية - على حد قول د • لويس عوض فى مقاله عن المسرحية بعنوان « الشرقات - عدة معان عن الوضع الإنسانى • ففيها أدانة للاستبداد ، فالاستبداد لا يكتفى باعتصار الإنسان واستنزافه رعباً ، بل هو ينتهى بالأجهزة عليه • وليس فى اندحار الإنسان فى هذه النهاية أى أدانة للإنسان فى ذاته ، فهو يسحق ، ولا يمكن أن يطالب فى وضعه هذا بأن يقاوم أية مقاومة ، وهو الأعزل الوحيد أزاء قاتل مدجج بشتى صنوف السلاح ، صمم على القتل وتعمده وترصد ضحيته وحاول أن يلهو بها قليلاً قبل أن يجهز عليها وكان ذلك بإمكانه دون حاجة إلى استئذانه • وما الاستئذان هنا إلا إيماء إلى ما يلجأ إليه الجبابرة من محاولة الباس جرائمهم ثوب الشرعية ، وانتحال البراءة لأنفسهم ، فالشر حتى بالنسبة لمن يقدم عليه مؤرق ، ومن ثم فصاحبه بحاجة إلى أن يتوارى

وراء ستار • وقد رأينا هذا حتى فى «مأساة الحلاج» عند نهاية المسرحية فقد جاء رسول من القصر حيث يقبع القاتل الفعلى يقول ان الخليفة عفا عن الحلاج فيما هو من خصوصياته ، ولكن ذلك لم يكن فى حقيقته امرا بتبرئة الحلاج ، بل كان خدعة كى لايلصق دم الضحية بأصابع القاتل الحقيقى • ولهذا فقد جاء هتاف القتل من بضعة انفار من الشعب جوعى مهائين استخدموا كمطية ، كقناع ، كقفاز حتى يبدو السلطان طاهر اليدين من دماء الحلاج الضحية •

قد يقال ان صلاح عبد الصبور قد صور الراكب الذى يرمز الى الانسان المسافر فى قطار الزمن على نحو انهزامى ، يتوسل ويتذلل ويقبل النعال ، ولكن الواقع ان صلاح عبد الصبور بحسب الجو العام للمسرحية كان يكون متعاطفا مع الانسان راثيا لحاله،فهو يقول لنا «ماذا تنتظرون من الانسان متى تكالبت عليه اسلحة الفتك والدمار؟كيف تريدونه ان يستخدم ذكاه او قدرته على الصمود او شجاعته ؟ وماذا سيجديه ذلك ازاء الشر قاتلا ؟ » وربما كان صلاح عبد الصبور يريد أن يقول لنا هنا ان المراوغة قد تجدى الانسان ، على ان الراكب وقد استحال عليه مصارعة عشري السترة ، فقد سقطت عن المسرحية صفة « التراجيدية » ، وتحولت الى « كوميديا » ، ولسوء المصير الذى لحق البطل - الضحية حق للمؤلف ان يسميها «كوميديا سوداء» على انه لايجوز ان تعنى هذه النهاية اية تشاؤمية من جانب المؤلف ، فهو يقتصر على ان يسجل الوضع الانسانى فى لحظة من لحظات التاريخ وفى ركن من اركان العالم ، ويقول عن المقطورة انها « جزء من هذا العالم » • ولكن فلنلاحظ ان القطار سائر •• ولم يكن مقتل الراكب نهاية الرحلة • وقد يلتقى الكمسارى فى عربة اخرى من عربات قطار الليل هذا بمن يكون اكثر دهاء ، فيتمكن منه ، ويصيبه فى مقتل او يشل جبروته ويرديه أرضا • من يدري لكم من مفاجئات تدخرها رحلة الليل للكمسارى ، حتى لو كان عشري السترة ؟ ولنلاحظ اننا فى قطار يمضى عبر الليل • والقطار والرحلة انما يعنيان ان هذا الذى حدث فى لحظة من لحظات المسيرة ليس خاتمة مطاف • وفرق بين ان تكون فى قطار سائر وبين ان تكون مثلا فى سفينة جانحة أو

طائرة سقطت فى بقعة غير معروفة، فهذا سوف كان يرمز الى ان هذانهاية،  
بينما فى « مسافر ليل » كل ما حدث ليس نهاية ، فالرحلة تمضى ، والقطار  
حركة وليس توقفا . وعلى أى مخرج لهذه المسرحية ان يعطى المتفرج  
الاحساس بذلك . وعندما يتصدى لتقديم هذا النص على المسرح عليه ان  
يراعى ذلك جيدا ، فيقلل من اشعار المتفرج بسكونية المكان وركود الزمن،  
فالقطار يمضى ، يمضى ، يمضى . وقد تأتى لحظة فى الرحلة تدور فيها  
الدوائر حتى على عشرى السترة .

وهكذا ينضم صلاح عبد الصبور الى مسرح العبث ، وهو ليس ، كما  
ذهب البعض الى ذلك خطأ ، مسرحا تشاؤميا ، بل هو فحسب مسرح يدق  
ناقوس الخطر ، ويهز المتفرج كي يصحو من سباته ليتطلع الى مصير  
العالم ، وحتى لو كان هذا المصير قاتما ، فلا بد ان يحدق الانسان فى  
الظلمات عله يرى أو يسمع ، والشئ الوحيد الذى تأباه عليه انسانيته  
ان يغمض عينيه ويغفو .







## خاتمة

عبر « مسرح الطبيعة » منذ البداية عن ثورة ضد الأساليب البورجوازية فى السلوك والتفكير . وبحث عن وسائل أصيلة للتعبير ، أخاذة ومسلية . بل وقد وسع « مسرح الطبيعة » هذه الثورة رافضاً لا الأساليب البورجوازية فحسب بل وكل الوجود البورجوازي . كما اثنى التعبير المسرحى بادخال تجديدات مختلفة حافلة بالخيال .

على ان كتاب الطبيعة متنوعون الى الحد الذى يجعل من الصعب ان نتحدث عنهم كجماعة واحدة . ان الحركة يمكن ان تتلخص فى موقف بسيط كما فى كثير من مسرحيات الطبيعة القصيرة ، ويمكن أيضاً ان تنمو وتكبر على نمط أكثر تقليدية مثلما عندما ميشيل دى جيلدرود و جاك أوديبيرتى ، وعند شحادة أيضاً ، وان التجريد عند صموئيل بيكيت يقابله العودة الى الاعتداد بالانسان عند جورج شحادة ، والجفاف اللفظى عند ارتور اداموف يقابله التفتح اللفظى عند جاك أوديبيرتى ، وأهمية الكليشيات عند يونيسكو ، تقابلها ليريكية جان جينيه . وانعدام الحركة عند بيكيت يقابله شيوع الحركة عند أوديبيرتى . وبساطة الشخصيات وتعددتها عند شحادة يقابلها تعقد الشخصيات وندرتها عند جان فوتينه لكن رغم هذه الاختلافات بين كتاب الطبيعة فان ثمة هدفاً مشتركاً وحد بينهم ، وهو هدم الأشكال الطبيعية والواقعية التى أصبحت صيغاً باليه . تلك الاشكال التى مضت تسود المسرح التجارى رغم ثورة الطليعيين الأول عليها من امثال السويدي أوجست سترنبرج والايرلندي دابليوي يتس ، والبلجيكي موريس ميتزلنيك والأمريكي يوجين أونيل وغيرهم . ولقد هدفت كتابات الطبيعة منذ عام

١٩٥٠ الى ان تحمل محل المسرح التجارى مسرحا أكثر حيوية ، يحدثى  
بالدراما الكبيرة ، التليدة ويزيح النقاب عن الوضع الانسانى .

واننا نعرف ان المسرح الطبيعى والواقعى مبنى على مبدأ محاكاة  
الحياة ، أما كتاب الطليعة فيرون ان المسرح يجب ان يكشف النقاب عن  
الحياة . انهم يبدون من وقت الى آخر كما لو كانوا شهود عيان لمنظر  
واقعى يسجلونه بحذافيره ، وذلك مثلا فى بعض اكلاشييات « المغنية  
الصلعاء » ليونيسكو . لكننا اذا ركزنا انتباهنا على ما يقدمونه من مشاهد  
من هذا القبيل يبين لنا اننا ابعد مانكون عن الواقعية ،  
وان المؤلف فى مثل هذه المشاهد الواقعية انما لجأ الى تضخيم  
مسخى للواقع حتى يجعلنا نلهو ونكتشف فى الوقت ذاته  
بعض الحقائق الاساسية عن الناس وعن المجتمع كانت خافية علينا واذ كان  
كتاب الطليعة قد ابتعدوا عن الواقعية فانهم قد سعوا الى الاستعانة  
بالأشكال غير الكلامية فى العروض المسرحية مثل التهريج والسيرك  
والمюзيك هول عند بيكيت وميشيل دى جيلدرود، والعرائس عند يونيسكو،  
والطقوس عند جينيه ، والباليه والتمثيل الصامت عند اداموف . وكانت  
نتيجة كل هذه الأساليب الجديدة قيام مسرح ينفذ اليها من طريق الحواس  
على الأخص . وحتى عند الاعتماد على الكلمة فان هذه الكلمة عنداوديبيرتى  
وعند شحاتة مثلا تستخدم بشكل جد مختلف عن استخدامها فى المسرح  
الواقعى . فالكلمات تتغلغل الى أعماق ابعد من تغلغل العقل والمنطق ،  
وذلك عن طريق تحقيق صدمة عاطفية .

ان اللغة بطبيعة الحال هى وسيلتنا الاساسية فى المشاركة . واذ هاجم  
كتاب الطليعة المتشائمون اللغة ، وحاولوا تقويض دعائهما بارجاء المسرح  
فلاخلصهم لعقيدتهم الاصولية فى انعدام المعنى فى عالم مادى اجوف .  
وربما أمكننا ان نفهم من ذلك ان الشكل المتمرد الذى اكتسبت به اغلب  
مسرحيات الطليعة انما نتج من انعكاس المضمون .

وقد كان من مظاهر الشكل الطبيعى محاولة ابتداء لغة جديدة موحية  
مفرداتها بالمقومات المرئية وذلك للاقصاح عن انشغالات المضمون ، وفى  
مقدمة هذه المقومات المرئية الديكور مثل الشجرة « فى انتظار جودو »  
لبيكيت، والأشياء المستعملة مثل اكداش الورق المتناثرة بارجاء المسرح فى  
« الغزو » لاداموف والحركات المؤداة، والألوان والأضواء والظلال، التى تساهم  
بدورها فى تحقيق الجو النفسى مثل اللون الرمادى فى « نهاية اللعبة »

لبيكيت ، والظلال الغائرة فى « اسكوريال » لجيلدرود . كما ان الصوت  
يشترك هذه المقومات المموسة فى خلق لغة طليعية تحل محل لغة الكلام ،  
مثل الصفير فى « المكيدة الكبيرة والصغيرة » لاداموف .

ان استخدام الأصوات والألوان والاضواء والأشياء والديكور أمر  
شائع فى الدراما الطبيعية ، لكنها لاتستخدم فى أغلب الأحيان الا لتصوير  
الحياة والايهام بالواقع فى الاطار العام للمسرحية . اما فى مسرح الطليعة  
فقد أصبحت هذه المقومات وسائل جديدة . فقد حل الشيء الملموس فى  
كثير من الأحيان محل الكلمة المنطوقة كوسيلة للمشاركة ونقل الأفكار  
والأحاسيس .

وهذا أمر طبيعى فعندما تخفق لغة الكلام يكون من الواجب ابتكار لغة  
تحل محلها . ولهذا نجد ان أقل الطليعيين تشاؤما مثل اوديبيرتى وشهادة  
لم يتخلوا عن اللغة ، ولم يجدوا انفسهم بحاجة الى الاعتماد كثيرا على  
المقومات المرئية . لكن الواقع انه حتى أولئك الطليعيين الأكثر تشاؤما لم  
يتخلوا تماما عن اللغة لأن اللغة على أى حال عنصر لاغناء عنه فى  
صنعتهم . واذا كانوا قد حاولوا ان يجذبوا الانتباه الى قصور اللغة  
المنطوقة وعدم فعاليتها كنتيجة لضعف المشاركة بين البشر ، فلا بد  
لهم من اللغسة لتحقيق التأثير الكوميدي وبعبارة أخرى كان لابد من  
استخدام اللغة للسخرية من اللغة !

هذا فضلا عن ايقاع الكلمات وهو أمر مهم فى الشعر . لكن ذلك  
لايمنع من استخدام الكلمات استخداما لا منطقيا فى شكل تداع فكرى  
ايحائى اقرب الى التأليف الموسيقى . ان الكلمات فى حد ذاتها لاتستطيع  
ان تلخص الحياة ، ولا ان تنجح فى تفسير قصيدة او اسطورة ، لأن المعنى  
لصيق بالبنيان الكلى وبالروابط بين اجزاء ذلك البنيان . وكلما اقترب  
الموضوع من الشعر او الاسطورة ، أى من منابع الحياة ذاتها فان الابانة  
عما يريد صاحبه أن يبينه يصبح أكثر صعوبة .

ولعل ما هو أكثر تميزا للطليعيين من امثال شهادة ويونيسكو ، هو  
خلطهم بين الجاد والمضحك منذ حوالى نصف قرن من الزمان تقباً للشاعر  
ابولينير بائه سيكون من المستحيل احتمال مسرحية لاتنسج خيوطها من  
المأساوى والمضحك معا . ذلك ان انسانية اليوم مفعمة بطاقة من الحيوية  
قادرة على ان تجد لأكبر صور الشقاء سببا وتبريرا ، وان تنظر اليها لا من



خلال سخرية تسمح بالضحك فحسب . بل ومن زاوية تفاؤل جاد من شأنه  
ان يعزى ويقوى الأمل . .

على ان هذه الفصاحة المريرة وان كانت طريفة الا انها ليست هم  
الجميع . ولهذا حق التساؤل عما اذا كان من المحتمل ان يصير مسرح  
الطليعة مسرحا للعامة بالمعنى الذى هو عليه المسرح فى برودواي؟ لاجدال  
ان جمهور مسرح الطليعة مهما كانت الأحوال محدود ، وان كان على  
جانب كبير من الألمعية . على ان هذا الجمهور يتسع بشكل ملحوظ ومثير  
للعجب . فبعد ان كان يونيسكو لا يجد منذ عشر سنوات الا بضعة مشاهدين  
اصبحت اعماله تقدم على أكبر المسارح فى باريس ونيويورك . ويلقى جينيه  
الآن نجاحا ساحقا . ومضى النقد يهللون لبيكيت بعد أن كانوا يلعنونه ،  
وهو ما يثبت ان الطليعيين كانوا على حق عندما بدعوا حركتهم المتمردة  
وسط جو ثقيل من التزمت والجمود .

ان مسرح اللامعقول قد تجاوز من العمر الأربعين عاما بل اننا اذا  
رجعنا الى الوراء وحددنا ميلاده بأعمال سلفهم الفريد جارى فاننا نقول ان  
عمر مسرح اللامعقول يزيد على سبعين عاما . ولعل هذا يجعلنا نتساءل  
عما اذا كانت تسميته بالمسرح الطليعى أو حتى بالمسرح التجريبي مازالت  
تسمية تتفق مع واقع الأمور .

وأخيرا، فان الذى يجدر ان ننبه اليه هو ان مسرح الطليعة ليس علاجا لكل  
عيوب المسرح ، وليس اجابة على كل الأسئلة ، بل هو مغامرة ، محاولة  
للتجديد ، عودة الى منابع البدائية وتقصى عن اساليب مبتكرة . ويمكننا ان  
نقول انه قد نجح فى اذكاء روح المغامرة فى كثير من كتاب المسرح اللاحقين  
من امثال ارمان جاتى وفيرناندو أرابال فى فرنسا ، وهارولد بينتر فى  
انجلترا ، وادوارد اليبى فى الولايات المتحدة . ولولا انا غنوس ستاكي  
فى اليونان ومحمد سلماوى فى مصر . وقد نتساءل عما اذا كانت  
الدراما الطليعية بشكلها هذا ستدوم أو ستستمر لعدة سنين . لكن حتى  
اذا نشأت دراما جديدة متطرفة وجسور تهب فى وجه الأفكار التى اتى بها  
مسرح اللامعقول وتحل غيرها محلها ، فذلك لا يغير من أن حركة اللامعقول  
قد ساهمت فى انعاش المسرح واثرائه منذ منتصف القرن العشرين .

## الفهرس

### صفحة

٣	تمهيد
٧	الباب الأول : مسرح العبث : مفهومه وجذوره التاريخية
٩	الفصل الأول : معنى مسرح العبث
٢٣	الفصل الثانى : الجذور التاريخية لمسرح العبث
٢٤	المبحث الأول : أدب الخرافة والخزعبلات
٢٥	المبحث الثانى : أدب الرموز والاحلام
٢٧	المبحث الثالث : الدادية
٢٨	المبحث الرابع : السيريالية
٢٩	المبحث الخامس : الفريد جارى وجيوم ابولينير
٢٩	المبحث السادس : انتونين آرتو
٣٠	المبحث السابع : تشيكوف وبيراند يلو وجيلدرود
٣٣	المطلب الأول : تشيكوف ومسرحياته القصيرة
٣٣	أولا : أغنية الوداع
٣٥	ثانيا : اجازة صيف فى الريف
٣٧	ثالثا : الجلف
٣٩	رابعا : طلب زواج
٤١	خامسا : حفل زفاف
٤٢	سادسا : مضار التبغ
٤٥	سابعا : الاحتفال التذكارى

## صفحة

٥٣	ثامنا : مسرحيات تشيكوف والمسرح الحديث
٥٥	المطلب الثاني : مسرح ميشيل دي جيلدرود
٥٥	نبذة عن حياة جيلدرود
٥٨	النظرة الفلسفية الى الوجود ورفض الموعظة الاخلاقية
٦٣	داء عضال في قلب الانسان
٦٥	الصيغة المسرحية عند جيلدرود
٦٦	لغة جيلدرود
٦٧	الضحك المأساوي
٦٩	جيلدرود واثره على المسرح الحديث
٧٣	الباب الثاني : اهم كتاب مسرح العبث
٧٥	الفصل الأول : مسرح صموئيل بيكيت
٧٥	المبحث الأول : روائع ام توافه ؟
٧٦	أولا : في انتظار جودو
٨٨	ثانيا : نهاية اللعبة
٩٣	ثالثا : الشريط اخير
٩٤	رابعا : الايام السعيدة
٩٦	المبحث الثاني : صموئيل بيكيت والدراما الاداعية
٩٦	أولا : كل الساقطين
٩٩	ثانيا : من عمل مهجور
١٠٠	ثالثا : الجمرات
١٠٥	المبحث الثالث : درس نتعلمه من بيكيت
١٠٩	الفصل الثاني : مسرح يوجين يونيسكو
١١٠	المبحث الأول : الخطوط العريضة في مسرح يونيسكو
١١٠	أولا : التهكم

## صفحة

ثانيا : الحلم . . . . .	١١١
ثالثا : السيريالية . . . . .	١١٢
رابعا : الحرية المطلقة لكاتب المسرح . . . . .	١١٣
خامسا : الغربة والانتقاء . . . . .	١١٤
سادسا : اللغة . . . . .	١١٥
سابعا : البورجوازية . . . . .	١١٥
ثامنا : وظيفة الممثل . . . . .	١١٥
تاسعا : النزعة الاجتماعية . . . . .	١١٨
عاشر : اللامعقول . . . . .	١١٩
حادى عشر : الوقوف أمام الموت . . . . .	١١٩
المبحث الثانى : فن يونيسكو فى مسرحيته الأولى « المعتية الصلعاء » . . . . .	١٢١
أولا : قصة المغنية الصلعاء . . . . .	١٢١
ثانيا : ميلاد المغنية الصلعاء . . . . .	١٢٤
ثالثا : من هى المغنية الصلعاء . . . . .	١٢٨
المبحث الثالث : عن الكراسى . . . . .	١٣٤
الفصل الثالث : مسرح جان جيئيه . . . . .	١٣٧
المبحث الأول : الوجه والقناع . . . . .	١٣٨
المبحث الثانى : القلق آفة العصر . . . . .	١٤١
أولا : شخصيات غير راضية . . . . .	١٤١
ثانيا : الشرفة . . . . .	١٤٣
ثالثا : السواقر . . . . .	١٤٣
رابعا : السود . . . . .	١٤٤



## صفحة

١٤٧	الفصل الرابع : مسرح جورج شحادة
١٤٨	المبحث الأول : صوت شرقي في مسرح الغرب
١٤٩	أولا : السيد بوبول
١٥٣	ثانيا : امسية الامثال
١٥٨	ثالثا : حكاية فاسكو
١٦٣	المبحث الثاني : عالم جورج شحادة
١٦٣	أولا : تحرير الكلمات
١٦٦	ثانيا : من هو الشاعر
١٧١	الفصل الخامس : مسرح جاك أودييرتي
١٧١	المبحث الأول : الحياة والفن
١٧٧	المبحث الثاني : نظرة عن قرب الى مسرحيات أودييرتي
١٨٦	المبحث الثالث : الافكار الأساسية في مسرح أودييرتي
١٩٧	المبحث الرابع : قراءة في ثلاث مسرحيات لأودييرتي
١٩٧	أولا : الشر يستطير
٢٠٠	ثانيا : الصابرون
	ثالثا : مضيفة النزلاء
٢١٧	الفصل السادس : مسرح آرتور اداموف
٢١٧	المبحث الأول : كيف جاء اداموف الى المسرح
٢٢١	المبحث الثاني : مسرحيات المرحلة الأولى
٢٢١	المطلب الأول : نظرة عن قرب الى سبع مسرحيات لاداموف
٢٢١	أولا : الخدعة
٢٢٥	ثانيا : الغزو
٢٢٩	ثالثا : المكيدة الكبيرة والصغيرة
٢٣٦	رابعا : معنى المسيرة

## صفحة

خامسا : الاستاذ تاران	٢٣٨
سادسا : الجميع ضد الجميع	٢٤٣
سابعا : التلاقى	٢٤٥
المطلب الثانى : السمات الأساسية فى مسرحيات المرحلة	
الأولى	٢٥١
المبحث الثالث : طريق الخلاص : من الفردية الى الجماعية ،	
من اللامعقول الى الالتزام	٢٥٣
اولا : البنج بونج	٢٥٤
ثانيا : باولو باولى	٢٥٧
ثالثا : ربيع ٧١	٢٦١
رابعا : سياسة الآخرين	٢٦٣
اغنية التعساء	٢٦٤
الفصل السابع : مسرح صلاح عبد الصبور	٢٦٥
خاتمة	٢٧٧
الفهرس	٢٨١



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٥٠٧٠ / ١٩٩٢

---

الترقيم الدولي 9 — 3072 — 01 — 977 — ISBN







● هذا الكتاب مؤلف قل أن يكتب مثله ، فهو دراسة مستفيضة بقلم كاتب كان في طليعة من أدرك منذ الخمسينات أهمية مسرح العبث في تاريخ الفن المسرحي ، فكتب دراسات متأنية عنه وترجم عدداً من روائعه .

وفي هذا الكتاب أودع المؤلف خلاصة هذه التجربة الفريدة ، على مستوى الابداع والجدل والتنوق ، فلم يكن مسرح العبث مجرد تعبير عن هموم العصر الذي تعامل معه ، بل كان أيضاً محك اختبار لمتانة المتواتر عليه في فن المسرح خلال مراحل سابقة وانفتاحاً على مستقبل لازال لم يتخلص من وشائجه تماماً .

وفي هذا الكتاب يعرض المؤلف مفهوم مسرح العبث وجذوره التاريخية والفكرية ، وسماته الأساسية ، واساليبه الفنية المبتكرة ، وأهم أعماله التي كتبها أعلامه المبدعون ؛ صموئيل بيكيت ، ويوجين يونيسكو ، وجان جينيه ، وجورج شحادة ، وأرتور أداموف ، بالإضافة إلى الشاعر المصري صلاح عبد الصبور ●